A.Gr.a.
2192

A.gr. a. 2192

26

Ueber den rasenden Ajax des Sophocles.

Eine ästhetische Abhandlung

von

Karl Immermann.

Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
Voci alte fioche, e suon di man con elle
Facevano un tumulto . . . .

DANTE.

Magdeburg,
bey Wilhelm Heinrichshofen.
1826.

A gr. a. 2192 (Sophocles)

Bayerische Staatsbibliothek München

Vend. ex bibl. acad. Rhen.

Biblioth. Acad. Borussica Rhen.

105 B

Seiner

ehrwürdigen Lehrerin

der

Universität zu Halle

widmet

diese Blätter

aus Dankbarkeit

der Verfasser.

Prolegomena.

Man hört in unsern Tagen sehr viel über den Verfall der dramatischen, und insbesondere auch der tragischen Dichtkunst reden. Diese Klage setzt voraus, daß wir schon eine Bühne in der Vollkommenheit ihrer Entwicklung besessen haben. Man könnte daran zweifeln, und sagen, daß die fünf reiferen Trauerspiele Schillers, welche doch allein allgemeine theatralische Wirkung äußern, und dabey zugleich Dichtungen im höhern Sinne des Worts sind, wohl noch nicht den ganzen Kreis unsres dramatischen Vermögens darstellen möchten, es müßten denn dem letztern sehr enge Grenzen von der Natur gesteckt worden seyn. So viel ist indessen unzweifelhaft, daß wir jetzt grade nicht in der Gunst der tragischen Muse stehn. Mag man nun annehmen, die bessere Zeit liege schon hinter, oder noch vor uns, so bleibt immer derselbe Punct, der Untersuchung würdig, nämlich: was grade jetzt die würdige Gestaltung der Bühne hindre?

Zu diesem Ende ist es nothwendig, erst das Bild der Letztern recht genau in's Auge zu fassen. In der That bietet sie einen sonderbaren Anblick dar. Neben einigen ältern, eignen und fremden Meisterwerken, rauschen im buntesten Ungestüm die wunderlichsten Zerrgestalten über die Bretter. Man müßte den Athem des Polonius haben, um die Classification aller der Declamations-Uebungen und Rettungs-Geschichten, welche uns als Schau- und Trauerspiele geboten werden, so wie der Bonmots, Epigramme und Fescenninen, welche wir gutmüthig genug sind, für Lustspiele gelten zu lassen, vorzutragen. Wo ist in den Stücken der ersten Art nur eine Spur von einer tiefen und ernsten Weltansicht, von einem Durchdringen der menschlichen Verhältnisse, von dem, was man die Weisheit des Dichters nennt, zu erblicken? Wo erfreut uns in denen der zweiten Art ein leichter, muthwilliger Humor, eine kühne, scherzende Phantasie? Vielmehr, aus den gemeinsten und oberflächlichsten Vorstellungen hervorgegangen, sind jene Geburten mit den rohesten Händen zusammengeleimt, und ein schwaches Leben reicht grade hin, sie einige Schritte wanken zu machen.

Im Ganzen scheinen die Tragiker des Tages für zwey Klassen abwechselnd zu arbeiten, nämlich einmal für Kannibalen und dann für Entnervte. Die Komiker aber nehmen eine höhere Richtung, und fassen jene selige Gegend

des Schauspielhauses in's Auge, in welcher schuldlose Adame und Even sitzen, ohne von den Aepfeln der Erkenntniß genossen zu haben. Man rühmt sich sehr mit der immer wachsenden Einsicht in die Muster. Da man aber mit gleicher Willfährigkeit das Beste und das Schlechteste aufnimmt, so muß entweder der Geschmack unserer Landsleute außerordentlich umfassend, oder jene Einsicht nicht rechter Art seyn. Die Sache könnte sich vielleicht auch so verhalten, daß berühmte Namen imponiren, ohne daß hiemit eine eigentliche Würdigung verbunden ist.

Wie viel an dem Stande der Dinge, die unnatürliche Vermischung der Oper mit dem recitirenden Schauspiele, die verkehrte Leitung der Bühne durch ungeschickte Hände, die Dumpfheit der Schauspieler, das laue Wesen der Großen, und die Apathie des deutschen Publikums gegen Alles, was ihm nicht mit einer gewissen Gewalt aufgedrungen wird, verschuldet habe, bleibe hier unerörtert, es ist zum Theil schon darüber durch einsichtsvolle Männer das Nöthige vielfältig gesagt worden. Uns beschäftigt nur die Frage: Welches sind die Hindernisse auf der dichterischen Seite? Es wird häufig gerügt, daß dichterische Talente der Gegenwart ihre Kräfte dem Theater, wie es ist, versagen, und man ist mit dem Urtheile fertig, daß an solcher Absondrung nur der Dünkel der Dichter Schuld sey. Eine gründlichere Untersuchung würde zeigen, daß wie

überall, der Mißstand von beiden Theilen ausgehe, und daß das Theater durch seine entschiedne Abneigung gegen Alles Neue, was nicht grade in die gangbar-conventionellen Formen geschmiedet worden ist, das Zurückziehn der Dichter, und die Entstehung untheatralischer Dramen verursache. Gewiß bildet sich der Dramatiker nur durch das Theater und am Theater, wenn aber dieses ihn nicht bilden will, und ganz unempfänglich für das Werdende ist, welcher Theil ist dann am meisten zu tadeln?

Wir lassen indessen die weitere Ausführung dieser Bemerkungen, da wir es mit den Gebrechen der Theater nicht zu thun haben wollen. Es soll uns nur darauf ankommen, die anderweiten Hindernisse wahrer großer dramatischer, insonderheit tragischer Schöpfung in der Gegenwart, darzustellen.

Hier tritt uns nun, als die Dichter vorzüglich hindernd und irrend, das Vorurtheil von unserm Verhältnisse zu den Alten entgegen. Man weiß, wie lange die Meinung verbreitet war, alle neuere Kunst müsse überhaupt nur die antike wiederholen, späterhin erhob man sich zu dem kühnen Gegensatze der antiken und einer sogenannten romantischen Schule, bestehend neben einander in der gegenwärtigen Zeit. Auf diesem Puncte hält sich die ästhetische Ansicht noch jetzt. In den neuesten Zeiten haben zwey Dichter, die nicht ohne Einfluß, wenigstens augenblicklichen,

auf die Bühne geblieben sind, wieder vorzüglich dazu beigetragen, den Wahn von einer sich an die Alten anschließenden tragischen Kunst, also von einer antikisirenden Art, hervor zu rufen, Müllner und Grillparzer nämlich. Der letztere bildet in der Trilogie vom goldnen Vließe gewisse äußere Formen der alten Tragödie nach, der Erstere würde zwar durch seine Stücke selbst uns schwerlich zu der Vermuthung bringen, daß ihm die Griechen vorgeschwebt haben. Allein nach seiner Art plaidirend, spricht er es in commentariis perpetuis selbst zutraulich aus, daß dem so gewesen sey. Nun reden unsre Journale viel von der Pflicht, die Alten nachzuahmen, und der Verkehrtheit der sogenannten Romantiker; es giebt auch Stimmen, die grade das Gegentheil behaupten, und einige Unpartheyische wollen beide Arten friedlich neben einander gelten, und Jeden dichten lassen, wie es ihm beliebe, antik oder modern.

Wir nannten vorher den Glauben: alte tragische Kunst könne sich in unsern Zeiten wiederholen, einen Wahn, und sind bereit, diesen Ausdruck zu vertheidigen. Wir müssen aber zuvor noch aussprechen, daß uns die zuletzt gedachte Unpartheilichkeit noch einen größern Irrthum zu umhüllen scheint, als die Partheysucht der einen und andern Seite. Denn diese trägt, wenn auch nur dunkel, die Idee von der nothwendigen Einheit der Kunst in sich, welche jener

fehlt. Uns scheint aber die Sache so zu stehn. Jede Kunst, mithin auch die tragische, ist, der besondern Erscheinung nach, eine historische Erscheinung, und bedingt in Form und Wesen durch den Charakter des Volks, so wie durch die individuellen Umstände ihrer Entstehung. Von dieser Basis muß sie sich stufenweise erheben, und nur in der Fortsetzung der einmal angegebenen Richtungslinie ist das Ziel der Vollkommenheit zu suchen. Das Beyspiel des englischen und spanischen Theaters lehrt dieses unwidersprechlich. Beide Bühnen sind originell und national ausgebildet. Wenn man daher von Deutschland redet, so kann nur von einer und zwar der deutschen Tragödie die Rede seyn. Wir müssen auch unsre Kunst bis zu den Anfängen verfolgen, und auf den frühern Leistungen die spätern folgerecht fortbauen. Wir können zwar die Hemmungen beklagen, welche unser Trauerspiel auf dem Wege zu seiner freyen und schönen Entfaltung durch fremde Einflüsse erlitten hat, allein unmöglich läßt sich aus den Denkmalen jener Hemmungen eine besondere Art bilden. Ganz natürlich aber muß das Schwanken zwischen entgegengesetzten Prinzipen das freye dichterische Schaffen stören, und uns um eine eigentliche National-Tragödie bringen. Zwischen Sophocles und die Anforderungen der Gegenwart gestellt, verliert der Poet sich selbst und ein festes Ziel aus den Augen, und den Grund unter den

Füßen. Er sucht entweder das Unnachahmliche nachzubilden, oder er flüchtet, unmuthig über das Aufdrängen ungehöriger Dinge, zu einem von der Schönheit eben so entfernten, entgegengesetzten Extreme. Wie sehr haben hierdurch auch unsre begabtesten Geister gelitten! Die Braut von Messina ist das Product falscher Theorieen, Tieck wäre, hätte ihn die mit dem Alterthume getriebene Pedanterey nicht in eine zu ausschweifende Opposition geworfen, vielleicht der Vater unsres Lustspiels geworden. Ja, es ist erlaubt, anzudeuten, daß selbst Göthe, wäre er nicht von plötzlicher Ehrfurcht für die Alten überrascht worden, wäre er ruhig seinen Gang durch den Garten deutscher Art und Kunst fortgewandelt, sich noch reicher, wenigstens grandioser ausgebildet haben würde. Iphigenia und Tasso sind schöne Früchte, aber die Jugendblüthen, die aus dem Götz und Faust hervorleuchteten, schienen doch noch größere zu versprechen. *)

Um den Einfluß der falschen, aus den Werken der alten Kunst abgezogenen Theorie aufzuheben, ist unsers Dafürhaltens nichts dienlicher, als eine gründliche und vielseitige Betrach-

---

*) Es ist merkwürdig, daß die Alten unsern Dichter nicht dauernd befriedigt haben. Als Greis wendet er sich nach dem Oriente, und seine letzten Gnomen und Aphorismen stehen seinen Jugendreimen wieder ganz nahe.

tung jener Werke selbst. Dieser schließen sich ihre Eigenthümlichkeiten auf, letztere weisen wieder auf den Ursprung und Bildungsgang der alten Kunst hin, und wenn wir dann plötzlich wahrnehmen, daß der ein andrer war, als der Entwicklungsprozeß unsrer Kunst, so können wir nicht mehr an die Anwendbarkeit des Verschiedenartigen für uns, glauben.

Aus dem Wunsche, den Irrthum mit zerstreuen zu helfen, ging die nachfolgende Abhandlung hervor. In ihr wird ein unläugbar treffliches Musterstück des Alterthums, so vollständig, als des Verfassers Kräfte und Einsichten es verliehen, beurtheilt, doch nur mit der Absicht, um in Folge jener Analyse die Verneinung, welche in diesem Vorworte ausgesprochen ist, begründen zu können.

1.

Fabel.

Nach dem Tode des Achilles ordnen die Atriden Wettkämpfe um seine berühmten, von Hephästos gefertigten Waffen. Odysseus, der Klügste, und Ajax der Stärkste im Heere, treten als Bewerber auf. Odysseus erhält die Waffen. Ajax, welcher schon lange geheimen Groll auf die Atriden genährt hatte, wird durch den Sieg des Gegners in einen solchen Zorn versetzt, daß er Nachts in das Lager schleicht, entschlossen, Agamemnon, Menelaos und Odysseus zu ermorden, ja am Heere selbst seine Wuth zu kühlen.

Athene verwirrt, da er schon bis zu den Thoren der Feldherrn gelangt ist, ihm Augen und Sinne, er fällt das Beutevieh an, tödtet die Hirten, und einen Theil der Heerden. Einen andern Theil treibt er nach seinem Zelte, und übt an diesem die Werke seines Grimms, indem er die Widersacher vor sich zu haben wähnt.

Der Vorfall wird im Heere kund, Odysseus schleicht zu dem Zelte des Ajax, den ein Gerücht bereits als Thäter bezeichnet hat. Athene giebt ihm Gewißheit.

Ajax ist zur Besinnung gekommen, und versinkt über dem Anschauen der verübten Gräuel in unheilbaren Kummer. Er fühlt, daß er zu leben nicht mehr fähig sey, und stürzt sich, ungeachtet Tekmessa, seine Sclavin und Beyschläferin, und die Salaminischen Schiffer, welche ihn nach Troja fuhren, Alles versuchen, ihn im irdischen Daseyn zurück zu halten, in das verhängnißvolle, von Hektor ihm einst gegebene Schwert. (Ilias, VII, 303.)

Dem Todten versagen nach einander Menelaos und Agamemnon die Ehren der Bestattung, welche sein Halbbruder Teukros ihm zu bereiten strebt, bis sie durch Odysseus Vermittelung ihm zugestanden werden.

2.

Betrachtungen über den Stoff.

Es scheint nicht unangemessen zu seyn, in der ästhetischen Betrachtung eines dichterischen Werks vom Stoff anzuheben, und hierin diejenigen nachzuahmen, welche, wenn sie über ein Gemälde reden wollen,

zuvörderst den Grund, und die Art der Farbe beschreiben, oder, wenn sie den künstlerischen Werth einer Bildsäule darzulegen unternehmen, den Stein, woraus sie gefertigt worden ist, ihrer Aufmerksamkeit werth achten. Man hat zwar neuerlich sich gegen die Ansicht, daß der Stoff auch in der Poesie von Bedeutung sey, ausgesprochen, allein dieses Ablehnen kann nur aus einem Mißverständnisse erklärt werden. Es wird nämlich dabey vorausgesetzt, daß die Dichtkunst, von den übrigen Künsten, der Art nach verschieden sey, wofür jedoch bis jetzt der Beweis fehlt. Bis er geliefert wird, scheint es erlaubt, zu sagen, daß sämtliche Künste, die Dichtkunst mit eingeschlossen, Äußerungen eines und desselben Vermögens im Menschen sind, und daß ihr Zweck ebenfalls ein gemeinsamer ist, nämlich der, die Schönheit des Wirklichen durch das verwandteste und kräftigste Mittel darzustellen. Da nun die menschliche Betrachtung, nach der eingeschränkten Natur unsres Geistes, mehrere Seiten an allem Wirklichen aussondert, so entstehen so viel Künste, als dem bildenden Triebe dergleichen Seiten sich darbieten.

Die Sculptur beschäftigt sich, die Form, welche an allen Dingen sichtbar wird, durch das entschiedenste und begränzteste Mittel — den Stein — darzustellen. Die Mahlerey zeigt die Macht des Lichtes

durch Farben, und die Musik, das Wesen des Schalls, durch Töne.

Die Poesie hat den Zweck, menschliche Vorstellungen, Gedanken und Empfindungen, sofern sie zur Sprache gekommen sind, künstlerisch nachzubilden.

Wenn bey jedem Hervorbringen das Mittel betrachtet werden muß, um das Hervorgebrachte zu verstehen, so ist kein Grund vorhanden, bey Dichterwerken von dieser Regel abzuweichen, und den durch Sprache vorbereiteten Stoff der menschlichen, geistigen und Gefühlsthätigkeiten als etwas Gleichgültiges anzusehen. Vielmehr begründen wir Kunsturtheile nur dadurch, daß wir zuerst überlegen, ob und warum der Dichter befugt war, aus der unendlichen vor ihm liegenden Masse, den bestimmten Gegenstand herauszugreifen?

Jedoch müssen wir uns hier sogleich verwahren, damit man nämlich diese Stelle nicht auf einen moralischen und religiösen Rigorismus deute, welcher der Kunst ihr heiligstes Kleinod, die ästhetische Freyheit zu entziehen strebt. Diese bleibe vielmehr dem Künstler im ganzen Gebiete des Darstellbaren unverschränkt! Allein wir würden den Bildhauer mit Recht tadeln, welcher aus angefeuchtetem Sande Statuen machte, wir schelten den Mahler einen Stümper, welcher zu seinen Gemählden rohe, unzubereitete Farben nimmt.

Warum? Weil an dem mürben, losen Material, welches der Erste wählt, eine Grenze nicht scharf sich ausspricht, mithin die Form in ihrer Reinheit nicht dargestellt werden kann; weil der unreine und grobe Stoff des Zweiten unfähig ist, den Zauber des Lichtes zu offenbaren.

Und so verwerfen wir den Dichter, welcher unzusammenhängende, sich widersprechende Vorstellungen durch seine Verse verbindet, oder das Häßliche zum Gegenstande seiner Poesie macht. Denn den ganzen Kreis des geistigen Lebens durchstrahlt mit zartem Glanze die Einheit des Bewußtseyns, für sie aber ist kein Widerspruch, und das Häßliche nur durch den Abscheu, den es hervorruft, vorhanden. Die Schönheit jener höhern Einheit energisch zu zeigen, ist nun eben der erhabne Beruf des wahren Dichters. Wer aber den Widerspruch für etwas Harmonisches, das Häßliche für etwas Gleichgültiges ansieht, der irrt, seine Seele hält ein Nichts für ein Etwas. An einem Nichts kann die Schönheit, welche positiver Natur ist, nicht offenbar werden; Gedichte, welche ein Nichts, einen Widerspruch zum Gegenstande haben, sind Statuen, aus Sand gebacken, Bilder, mit Lehm gepinselt.

Wahrheit, Zusammenhang des Stoffes, sind daher die ersten Requisite des Gedichts, oder vielmehr

die Bedingungen, daß ein solches entstehen könne. Sie schaffen dasselbe noch nicht, wer aber ihre Nothwendigkeit nicht fühlt, der zeigt, daß er auch nicht einmal eine Ahnung von dem Zwecke und Ziele seiner Kunst gehabt habe.

Wir kehren zu unsrer Tragödie zurück. Die Sage vom rasenden Ajax, wie sie dem Griechen entgegen kam, hat für uns so viel Fremdes, daß ein moderner Dichter sie in ihrer Einfalt und ohne Steigerung der Motive gar nicht hätte gebrauchen können. Ein Held, der um versagte Waffen in einen Zorn geräth, welcher ihn zum Morde der Feldherrn, des Obsiegenden, und des Heeres fähig macht, eine Göttin, welche von uns die Göttin der Weisheit genannt wird, den wüthenden Helden mit Wahnsinn umstrickend, und ihn zu schmutzigblutigen Thaten verleitend — sind Figuren, welche keine neuere Tragödie aufnehmen kann, der übrigen Fremdartigkeiten von geringerer Bedeutung nicht zu gedenken. Die Ursache des Zorns ist nach unsren Begriffen zu geringfügig, die Art, wie ein höheres Wesen eintritt, und das Schicksal des Helden bestimmt, läßt sich mit unsren Ahnungen von der obern Leitung der menschlichen Dinge nicht vereinigen.

Dem Griechen erschienen aber jene Hauptmomente ganz anders.

Um zuvörderst den ungeheuren Zorn des Telamoniers uns zu erklären, müssen wir bedenken, daß unfehlbar nach Achilles Tode, Spiele gefeiert waren, wie der Pelide sie seinem getreuen Patroklos gefeyert hatte, und daß dabey die Aussetzung der berühmten Waffen vorgekommen war. Wir wissen, welche ungemeine Wichtigkeit die öffentlichen Spiele bei den Griechen hatten, und erinnern uns, statt viele Zeugnisse anzuführen, nur an den 23sten Gesang der Ilias, so wie an die Pindarischen Siegesgesänge. Sie erschienen als die Blüthe des öffentlichen Lebens im Frieden. In ihnen gesiegt zu haben, gilt für den höchsten Ruhm, den ein Sterblicher erlangen kann, sein Geschlecht, seine Stadt und Landschaft werden davon mit bestrahlt. Die Kränkung, welche Ajax, der Tapferste nach Achilles (Vers 1342) der gewaltige Hort der Achaier (Ilias III., 228.) darüber empfand, dem schwächeren Manne weichen zu müssen, war daher im Sinne der Griechen unerträglich, es kommt dazu, daß er im Angesicht des Feindes die zweite Stelle angewiesen bekam, und daß ihm, wie es scheint, kein Unrecht geschah. Denn wäre dies der Fall gewesen, so hätte er sich wohl auf der Stelle Luft und Genugthuung verschafft, wie Menelaos, da ihm Antilochos im Wagenrennen mit List vorbeigefahren war. (Ilias XXIII., 566.)

Was ferner die Sinne= verstörende Athene betrifft, so müssen wir nur unsre allegorisch=modernen Darstellungen vergessen, und uns lediglich an die Werke des Alterthums halten, um im Klaren zu seyn. Die Religion der Griechen entsprang aus dem Gefühle, welches in ihnen die Wahrnehmung der einzelnen Naturkräfte erzeugte. Nur dem spätern Weltalter erscheinen alle Naturkräfte als ein Ganzes, es sieht Harmonie und Ausgleichung der Gegensätze in einem Obersten. Diesem mögen wir, wenn wir herabsetzend reden wollen, das Prädikat heilig beilegen, denn streng genommen, hat dieses Oberste keine Eigenschaften, und alle Bezeichnungen, die dahin zielen, anthropomorphosiren.

Ein Volk aber in erster Jugend, wie die Griechen, betrachtet Regen, Sonnenschein, heitere und bedeckte Luft, Ernte, Krankheit, Wald, Meer und Land abgesondert, zu dem Vielfachen werden vielfache Ursachen aufgesucht, Erde und Himmel bevölkern sich mit Gestalten, der Mensch fühlt sich in seiner Abhängigkeit von den übermächtigen Naturgewalten, er sucht ihnen mit Opfern und Spenden Gunst abzugewinnen, zuweilen gelingt es, zuweilen nicht.

Das Einzelne in der Natur zeigt sich unter der Form eines ewigen Schwankens, einer großen Willkühr, und eines nie zu schlichtenden Kampfes. Dasselbe

menschliche Haupt erlebt heute Sonnenschein, morgen Regen. Wer auf seinen Feldern reichliche Frucht gewinnt, verliert Kinder, wem seine Landreisen gelingen, dem mißlingen Seereisen. Die ersten, einfachsten Regungen der Sittlichkeit wachen auf, der Eid wird unverletzlich, das Gastrecht heilig, eine ahnungsvolle Scheu vor den unerklärlichen Gewalten erscheint als natürlich und nothwendig. Diese einzelnen sittlichen Bezüge knüpft der Mensch zwar mit seinen Göttern, weil es einem Gesetze der Seele widerstreiten würde, in ihr Bewußtseyn zwey verschiedne Sphären des Unsichtbaren aufzunehmen. Indessen bleiben dieselben höchst abgerissen, und greifen nirgends durch, denn wir sehen zum Beyspiel eine Göttin zur Entführung der Frau eines Gastfreundes helfen, andre Götter diese Entführung rächen.

Der einzige tiefe Grundzug in der alten Mythologie bleibt demnach Neigung und Abneigung, Gunst und Ungunst. Hierdurch stehen die Götter mit dem Menschen im Verhältniß. Das ist aber auch das Einzige, was sich nachweisen läßt, denn jene sittlichen Beziehungen, welche die Unsterblichen zu Hütern des Eidschwurs, Beschützern des Gastrechts, der Ehe u. s. w. machen, werden abhängig von dem jederzeit vorwaltenden Personal- und Local-Bezuge. Die Götter stellen sich nämlich überall als

Stamm- und Ortsgottheiten dar. Sie sind in Geschlechtern, Städten und Landschaften einheimisch, werden förmlich für gewisse Orte erworben, wie die Eumeniden und die Göttin Tauriens für Athen, und verfahren, wie ein Uebermächtiger, der nur gegen seines Gleichen sich in gewissen Schranken fühlt, mit Schützlingen und Verhaßten zu gebahren pflegt. Die Schützlinge werden im Rath und Gefecht geleitet, zu heilsamen Entschlüssen angewiesen, der unbesieglichen Gefahr entrückt. Die Verhaßten werden in Noth und Verwirrung gestürzt, durch falsche Stimmen vom richtigen Wege abgelenkt, und wenn sie auch nicht zu völligem Untergange gebracht werden dürfen, doch auf alle Weise geplagt.

Indessen ist das wunderlich schöne Gewirr nicht ohne ein gewisses Gleichmaaß, welches eben daraus entspringt, daß Jedem helfende wie schadende Götter geworden sind: und die nach und nach sich ausbildende Idee eines unabänderlichen Schicksals, welches selbst Zeus zu beugen nicht im Stande ist, — deutet auf eine Ahnung der Einheit aller Dinge hin.

Erinnern wir uns dieser Grundzüge, wie sie uns aus den homerischen Gesängen und den Werken der Tragiker entgegenleuchten, so kann uns die verderbliche Göttin nicht länger befremden. Sie ist wahrscheinlich eine ursprünglich attische Göttin, und

da Attika das Land der vernünftigen Tapferkeit, der Künste und Wissenschaften war, so schob sich nach und nach die Vorstellung von einem Wesen, welches wissende, nüchterne, kunstreiche und mit Weisheit tapfre Männer förderte, unter; allein sie selbst verallgemeinerte sich nie zur Weisheit, blieb vielmehr eine individuell begrenzte Person. Die Idee, daß die höhern Gewalten nur aufklärend und bessernd in die irdischen Verhältnisse eingreifen können, ist rein modern. Es ist dieselbe Göttin, welche den begünstigten Achilles bey der Locke zurückhält, als er das Schwert gegen Agamemnon zieht, und es ist dieselbe, welche unter trügender Gestalt den Pandaros zum bundbrüchigen Angriff auf Menelaos, Hektorn zum unbesonnenen Kampfe mit dem Peliden reizt.

3.

Behandlung.

Die Handlung beginnt da, wo nothwendig ihr Anfang seyn muß, in dem bedeutendsten und für dichterische Motive fruchtbarsten Augenblicke. Die That ist geschehen, der Mord der Heerden entdeckt, und einzelne Anzeigen bezeichnen den Thäter. Um Gewißheit zu erlangen, schleicht Odysseus um Ajax

Zelt. Welche Fülle von Anlässen liegt in dieser Situation! Die Aufhellung des schrecklichen Ereignisses kann nicht besser vorbereitet werden, denn Odysseus muß zu erspähen suchen, ob Ajax der Thäter sey, was für ein Grund ihn antrieb, was er bezweckte, und welche Dinge ferner von ihm zu befürchten stehen? Odysseus muß diese Fragen zu lösen suchen, weil er nach Charakter und Sinnesart der Geschickteste ist im Heer, dergleichen zu behandeln, und weil die besondere Lage ihn am dringendsten dazu auffordert. Ajax ist sein Feind, Odysseus hat über ihn gesiegt, und muß für sich selbst das Schlimmste fürchten, wenn der persönliche Feind es war, welcher den Kreis des vernünftigen menschlichen Handelns übersprang.

Wie aber soll er Gewißheit erlangen? Selbst den gefürchteten Feind in seinem Zelte anzugehen, würde sinnlos seyn, wenn die Dinge wirklich so stehen, wie man glaubt. Ein zweites Auskunftgebendes Wesen ist nothwendig. Unter den Sterblichen darf es nicht gesucht werden, denn die That ist ohne Zeugen geschehen. Wer anders soll den Odysseus aufklären, als seine Schutzgöttin?

Athene beginnt die Tragödie. Sie hat den Odysseus schon lange spüren sehen, und giebt sogleich den Ort der Szene mit der höchsten Deutlichkeit an:

— „um Ajas Schiffsgezelt, wo dieser schließt
Der Reihe Grenzen" —

Wir haben, wie immer in den besten Werken der Alten, von vorn herein festen Boden unter den Füßen.

Odysseus wird mit vorläufiger Kunde versehen, und die Gestalt des Helden zwar mit Bestimmtheit, aber doch auf die allgemeinste Weise, welche die Situation gestattet, eingeführt. Athene sagt:

„Er ist drinnen, und ihm trieft der Schweiß
Vom Haupt, und seiner schwerbefleckten Faust herab."

Sie fragt: was den Odysseus angetrieben habe, zu spähn? und dieser erhält dadurch Veranlassung, das Ereigniß zu erzählen, die Sorge, worin das Heer samt den Fürsten und ihm selber schwebte, der Göttin zu vertrauen, und volles Licht von ihr zu erbitten. Doch verfährt der Dichter so weise aufsparend, daß er diese Bitte den Odysseus noch nicht grade hin aussprechen, sondern sie zu Anfang und Ende seiner Rede nur erst in ehrerbietig frohen Apostrophen andeuten läßt:

„O Laut Athenes, mir der liebsten Himmlischen!
Denn kenntlich, seyst du immer unsichtbar, vernahm
Ich deinen Anruf, welcher wie Tyrrhenischer
Erzmündiger Felddrommeten Schall mein Herz erfaßt" —

dann:

„Drum kommst du glücklich; denn in Allem trau' ich längst
Und auch in Zukunft deiner Hand mein Steuer an."

Durch diese Worte, und die Anfangsworte der Athene:

„Dich, Sohn Laertes, seh' ich stets im Hinterhalt,
Hinwegzufangen, was ein Feind dir sinnen mag" —

prägt sich der Bezug beider Redenden zu einander aus, und die poetische Gruppe erscheint scharf umrissen.

Indem der Dichter die Athene beginnen läßt, folgt er dem Gesetze der Nothwendigkeit. Setzen wir, Odysseus rede zuerst, so ist die Situation nur auf doppelte Weise zu bilden, entweder macht sich Odysseus in einem Monologe Luft, oder er hat die Nähe der Athene bereits erkannt, und erzählt ihr, was er gesehen hat.

Wird der erste Weg eingeschlagen, so muß der Moment des eigentlichen Suchens schon vorüber seyn, der M o m e n t, von welchem wir oben sagten, daß er der geschickteste sey, die Handlung einzuleiten, denn es ist naturgemäß, daß die Seele erst dann zum Selbstgespräch kommt, wenn sie über etwas Geschehenes nachdenkt, es müßte denn eine leidenschaftlich-abgebrochene Expectoration seyn, welche in diesem Falle aber nichts exponiren würde.

Wir wollen annehmen, Odysseus rede zur Athene. Dann steht erstlich jener bedeutende und glückliche Moment noch ferner, weil sich schon ein Ereigniß, die Erscheinung und Erkennung der Athene zwischen

ihn und den Beginn der Handlung eingeschoben hat. *Zweitens* muß Odysseus, um seine Anrede zu motiviren, sagen, daß er Athene gesehen und erkannt, und daß diese ihn aufgefordert habe, zu reden. Es bekommt dann ein secundaires Motiv, ein Nebenumstand zu viel Breite. Die Harmonie wird gestört, und eine Ueberladung erzeugt sich, die der Grieche innig verabscheut. Bleibt die Darstellung aber, wie sie jetzt ist, so ergiebt sich Alles von selbst in vollkommner Zweckmäßigkeit. In Athenes Rede spiegelt sich die Hauptsache ab, worauf es hier ankommt: das Spähen des Odysseus, auch wird der Grund angedeutet — die in Umrissen vorgezeichnete Figur des Helden.

Odysseus muß auf die Frage der Göttin antworten. Er bekräftigt das Suchen, so wie er nun zuerst die Spuren der That berichtet. Man sieht, hier ist überall ruhiger, fester Fortschritt, die Conture sind scharf gezogen, aber sie umziehen nur die Ergebnisse, nicht die Sache selbst — so allmählig und gediegen beginnt der Grieche, und so bewußt stimmt er den Geist zum Empfangen des Werks. Man könnte glauben: die Frage der Athene, wodurch sie den Odysseus zum Reden bringt, sey zufällig und ohne Zusammenhang. Denn sie weiß, was vorgefallen ist, und weßhalb Odysseus um das Zelt seines

Feindes schleicht. — Allein diese scheinbare Unschicklichkeit verschwindet, wenn wir erwägen, daß die Göttin den Helden verderben will. Sie selbst hat dazu das Ihrige gethan, das Andre muß durch die Menschen geschehen. Es ist daher nothwendig, daß sie sich mit ihrem Schützlinge in ein Verhältniß setze, ihn ausfrage, und sich dadurch die Mittel verschaffe, auf, und durch die Menschen zum Untergange des Ajax zu wirken. Die That und das Interesse der Griechen, ihren Urheber zu entdecken, wirken als Factoren, durch welche in stätiger Entwickelung das folgende Produkt sich erzeugt:

Odysseus fragt:

„Und, liebe Fürstin, fruchtet auch die Mühe mir?

Athene.

Wohl kommt in Wahrheit jene That dem Manne zu.

Odysseus.

Was stürmt' er aber so mit sinnverkehrter Faust?

Athene.

In schwerem Unmuth um Achilleus Waffenschmuck.

Odysseus.

Was aber fiel er unsres Heers Viehheerden an?

Athene.

Zu färben dacht' er seine Faust in Eurem Mord.

Odysseus.

So war der Anschlag uns Argeiern zugedacht?

Athene.

Ja! ausgeführt auch, ward es nicht von mir bedacht.

Odysseus.

Doch, welche Frechheit faßt' er, welches Wagestück?

Athene.

Trügerisch enteilt' er Nachts allein hinaus zu Euch.

Odysseus.

Und war er da schon, nah dem Ziel hinangelangt?

Athene.

Hatt' Eurer Feldherrn Doppelthore schon erreicht.

Odysseus.

Und wie enthielt er seine mordbegier'ge Faust?"

worauf Athene erzählt, wie sie ihn in das Netz des Wahnsinns geworfen, und ihn, indem er seine Feinde vor sich zu sehen gewähnt, zum Morde des Viehes getrieben habe.

Wir sehen in einer merkwürdigen Steigerung die Darstellung bis zu dem Punkte gelangen, auf welchem das volle Licht gegeben wird. Die Reden und Gegenreden lösen das Hinstreben des Helden zum Verderblichen in lauter einzelne streng auf einander folgende Momente auf, und die Gunst der gewählten Form zeigt sich, indem die Bestandtheile des Gedichts, welche in dem Verfolge der Handlung noch weiter benutzt werden sollen, durch sie schon sämmtlich, wenn auch nur erst angedeutet, hervortreten. Zugleich ist

sie in ihrer nachdrücklichen Eile ein treffliches Abbild des Dargestellten; erst mit der Erzählung der Athene tritt wieder die Ruhe ein, welche dem Wunder ziemt, dessen Schilderung nun erfolgen muß. Auf das Wunder und den Wahn des Ajax wird in der Erzählung das Hauptgewicht gelegt, die Aeußerung von des Helden verkehrtem Zorne behandelt der Dichter mit einer gewissen Allgemeinheit, aus drey Gründen.

Einmal ist es nächste Obliegenheit der Athene, auf die Frage des Odysseus, warum Ajax sein mörderisches Vorhaben nicht ausführte? den Grund davon anzugeben. Dieser Grund liegt im Wahn, in den sie ihn stürzte. Ihn zu schildern ist die Hauptsache, — wie der Wahn sich an den Tag legte, — Nebensache.

Zweitens ist das Wesen des Ajax von seiner edleren Seite noch nicht dargestellt. Es fehlt daher an einem Gegengewichte, eine in's Einzelne gehende Beschreibung seines unsinnigen Gebahrens, widerstrebte der tragischen Würde des Helden. Wir werden sehen, wie genau Alles geschildert wird, sobald der Dichter sich den nöthigen Raum dazu ausgemessen hat.

Drittens ist es Intention, den wahnsinnigen Helden selbst unsren Augen vorzuführen. Eine genauere Beschreibung seiner Gräuelthaten würde aber die Ge=

walt dieser Erscheinung schwächen, statt daß die Erzählung, wie sie jetzt ist, auf dieselbe spannend hindeutet. Daß der Held im Wahne Vieh getroffen, ist weniger wichtig, als daß er die Feinde zu treffen gewähnt hat.

Sie entspringt mithin nothwendig, so wie sie ist, aus dem Vorhergegangenen, und es liegen in ihr Hindeutungen auf das Folgende. Kunstvoll stimmt sie zur Anschauung des Helden, und bildet zugleich einen schönen Gegensatz gegen die frühern lebhaften Wechselreden. Diese liebt Sophocles, wenn es gilt, Entdeckungen vorzubereiten. Wir finden ähnliche Stellen in den Trachinierinnen (875—900.), im König Oedipus (1005 — 1073.) und in der Electra (1215 — 1225.)

Sie sind wahr, denn jede Entdeckung eines Verborgnen setzt eine Reihe von Combinationen voraus, sie sind zweckmäßig, denn die Aufmerksamkeit wird durch sie am kräftigsten auf den Punkt hingelenkt, welcher der Erhellung bedarf.

Athene sagt: Sie wolle nun dem Odysseus die Krankheit des Mannes anzuschauen geben, damit er sie als Zeuge dem Heere verkünde. Sie ruft den Ajax aus seinem Zelte.

Hier hat der Dichter eine doppelte Absicht gehabt. Einmal soll das, was genugsam in der Erzählung

vorbereitet war, nun in sinnlicher Stärke vor den Zuschauer treten.

Sodann aber soll auch die Katastrophe angedeutet werden. Odysseus wird, ja er muß (da die Göttin es befiehlt) den Wahnsinn des Ajax im Heere kund machen, und den Helden zum tiefsten Abgrund der Schmach hinabstürzen. Odysseus fürchtet sich, den Feind zu sehen, und bittet die Göttin, ihn drinnen zu lassen. Athene verweiset ihm dieses Zagen, und kündigt ihm an, daß Ajax, von ihrer Macht um die Wimpern geblendet, ihn nicht wahrnehmen werde. Mehrere Reden werden hierüber zwischen ihnen gewechselt, sie gehn ganz leicht und natürlich aus der Situation hervor, haben aber eine sehr tiefe künstlerische Bedeutung. Der zunächst in's Auge fallende Zweck ist: die Wirkung von der Erscheinung des Ajax zu verstärken. Denn indem Odysseus vor ihm, als vor einem Schrecklichen zurückbebt, Athene aber ihn als kindesschwach darstellt, trifft der Ausdruck dieser beyden verschiedenen Vorstellungsarten in dem Puncte zusammen, die Verfassung des Helden als etwas ganz Außerordentliches hervor zu heben.

Als etwas Außerordentliches nämlich, so lange man den Moment des Stücks für sich allein in's Auge faßt, und ihn direct versteht. Begreift man ihn aber in seiner Beziehung zum Ganzen, so

springt hier zuerst die Ironie hervor, mit welcher der Dichter seine Aufgabe zu lösen gedenkt. Die Kraft und Gewalt des Menschlichen, noch dazu, wenn es übernatürlich angeregt worden ist, scheinen aus den Reden des Odysseus, und doch ist das schrecklichste Menschliche nur ein Spielwerk in den Händen feindlichgesinnter Götter, folglich muß es einen Punct geben, von welchem aus auch der Held in gewissem Sinne als ein gewöhnlicher Mensch erscheint. Geflissentlich hat der Dichter die hellen Wimpern des Ajax, und daß auch sie verfinstert werden können, hervorgehoben, und der weise Odysseus schlägt darauf den Grundton des Stücks an, indem er ausruft:

„Es bringt die Gottheit jedes Ding zu Stande wohl!"

Die nun folgende Erscheinung des Helden zeigt, wie der Grieche das Gräßliche mildernd behandelt, um die Darstellung nicht aus dem Charakter der Schönheit fallen zu lassen. Ajax apostrophirt die Göttin, verspricht ihr Dankopfer, sie fragt nach den Werken seiner Hände, er erzählt ihr, daß sein rächender Stahl im Heere und an den Atriden sich gesättigt habe, im Zelte aber sitze gefesselt an einer Säule der abgefeimte Odysseus, und dieser solle vor seinem Tode noch erst die Schmach der Geißelung erfahren. Höhnend bittet sie, nicht so erbarmungslos den Unglücklichen zu strafen. Ajax widerspricht trotzig und tritt ab.

Nichts ist in dem, was vor unsern Augen geschieht, übertrieben und hart zu nennen; wir sehen nur den Zornigen, der Grund zum Zorne hat, und sich rächt. Ein Verrückter erscheint uns nicht, der Wahnsinn, welcher den Alten außer dem Bereiche der Kunst lag, ist perspectivisch gehalten, und wir mögen nur durch die Spalte des Zeltvorhangs die Leichname der geschlachteten Schafe und Böcke sehen. Aber indem das Bild des Helden sich von dem dunkeln Hintergrunde abschneidet, erhält es eben eine außerordentliche Kraft. Wir dürfen dieser Scene um so mehr Aufmerksamkeit widmen, als jene perspectivische Haltung, jene Abstufung eines Hintergrundes, deren wir erwähnten, etwas Seltnes in den Dichtungen des Alterthums ist. Ihre Figuren und Gruppen sind sonst mehr den Bildsäulen verwandt.

Die Wechselreden der Athene und des Ajax dienen zugleich vortrefflich, die rauhe, nicht zu beugende Gemüthsart des Helden darzulegen. Auf diese Weise bereitet sich der Dichter, welcher überall analytisch verfährt, vor, das Schicksal, welches bis jetzt nur als ein äußeres erschien, nach seiner innern Nothwendigkeit zu schildern. Indessen ist in der alten Tragödie Entfaltung der Sinnesart im Allgemeinen, nie einziger Zweck eines Moments. Auch hier soll wieder eine äußere Wirkung motivirt werden. Athene

will, indem sie dem Odysseus zu hören giebt, von welcher Wuth Ajax gegen das Heer, die Fürsten und besonders gegen ihn befallen ist, ihn kräftigst zum Verderben des Helden aufregen.

Die folgenden Reden beruhigen, doch deuten sie, nur gehaltenern Schwungs, auch wieder vorwärts. Sie lauten:

Athene.

„Du siehst Odysseus, was die Macht der Götter ist,
Wer übertraf einst diesen an Besonnenheit?
Wen sahst du besser üben, was die Zeit gebot?

Odysseus.

Ich wüßte Keinen. Und mich faßt Wehmuth um ihn,
Der immer elend, sey er auch mein Todesfeind,
Dieweil ihn grausam blindes Unheils-Loos bestrickt;
Denn Alle, seh' ich, sind ja wir nichts andres, denn
Scheinbilder, die wir leben, mit des Schattens Kraft.

Athene.

Dieß nun betrachtend allezeit, versündige
Du nie mit Hochmuthsworten an den Göttern dich,
Noch schöpf' ein leeres Prahlen, wenn vor Menschen du
An Kräften vorragst, oder durch der Schätze Flut.
Denn nieder beuget stäts der Tag, und hebt empor
Jedwede Menschenwerke, doch Verständige
Liebt nur die Gottheit, aber haßt die Thoren stäts."

Es erscheint immer deutlicher die Darlegung des Gesetzes, von welchem abirrend, der Held fiel. Die All=

gemeinheit, zu welcher das Gedicht kommt, versammelt die bisher zerstreut ausgelegten Elemente, das Schicksal des Ajax wird nach früherer und späterer Zeit abgemessen, und in dem Kreise der wenigen Reden liegt das, was dem Beginne der Handlung vorherging, das, um welches sich dieselbe jetzt dreht, und das, was noch folgen muß. Sie schließen auf das Schicklichste die Exposition. Die Tragödie ist in stufenweiser, durchaus folgerichtiger Entwicklung bis zu einer Höhe gelangt, von welcher sich eine große Aussicht entdeckt. Müssen wir schon an dem, was ihnen vorhergeht, bewundern, daß das ganze Gedicht darin eingewickelt liegt, so verdienen die besprochnen Reden in dieser Hinsicht noch mehr unser freudiges Staunen. Es wird in ihnen dargestellt:

1. daß Ajax, ein trefflicher, vor den übrigen Menschen hervorragender Held gewesen sey;

2. daß ihm aber eine Beimischung von Trotz und Stolz gegeben sey, die ihn zum Uebermuth gegen die Götter verführt habe;

3. daß ihr Zorn ihn dafür ereilt habe;

4. daß er unrettbar verloren sey;

5. daß, weil die Macht der Götter, wie sie will, mit den Menschen, auch den stärksten, schaltet, sein Schicksal ein allgemein menschliches sey. —

Durch diese Wendung wird uns die Aussicht gegeben, das Geschick des Ajax, so sehr es jetzt aus den Kreisen des allgemeinen Daseyns gerückt zu seyn scheint, endlich im vollkommnen Einklange mit diesem zu erblicken.

Wir werden sehen, wie der Dichter im weitern Verfolge der Tragödie nur jene Fäden ausspinnt. Es beginnt nun das, was der Grieche Episode nannte, und wofür wir keinen passenden Namen finden, da unsre Bezeichnungen, die von der Schürzung und Auflösung des Knotens hergenommen sind, nur sehr uneigentlich von der alten Tragödie gebraucht werden können, in welcher der sogenannte Knoten immer schon vor dem Beginn des Spiels zusammengezogen ist. Ist es erlaubt, das Wesen der Episode mit allgemeinen Worten auszudrucken, so sagen wir, es ist die in's Einzelne gehende Schilderung der Bestandtheile und Folgen einer Handlung, welche in der Exposition, oder mit den Alten zu reden, im Prologe, zusammengefaßt angedeutet waren.

Zuerst nimmt der Dichter die Reihe der Vorstellungen auf, welche sich auf die äußere Bedeutung und den Werth des Helden beziehn. Wir sahn ihn bis jetzt nur unter Feinden, jetzt treten seine Angehörigen in das Gedicht ein. Diese Anknüpfung ist natürlich, denn in dem Kreise, der ihn zunächst

umgiebt, mußte die That zunächst Bewegung hervorgebracht haben. In diesem Kreise spiegelt sich auch am unmittelbarsten seine Würde ab.

Der Chor beginnt mit einem Gesange, worin er seines nahen Zusammenhangs mit dem Helden gedenkt. Das Heil des Ajax beglückt ihn, gottgesandte Geschicke und Schande, die der Held bey den Argeiern erduldet, drücken ihn, wie jenen. Er hat den Ruf der That vernommen, und fürchtet, daß Odysseus sie überall bekannt machen, daß jeder begierig die böse Nachricht empfangen werde, denn wer den Großen Böses nachsage, finde immer glaubende Hörer, der Geringe sey davor sicher. Und doch sey der Geringe ohne den Großen nur schwach; der Große dagegen vermöge ohne den Beystand der Geringen nichts. Davon fasse thörigtes Volk keine Einsicht. Ihr Geschrey erhebe von ferne sich, in der Nähe des Helden werden sie muthlos verstummen.

Aus dieser Schilderung des Ajax als eines Uebermächtigen, geht die folgende Betrachtung hervor, daß er nicht durch eines Menschen, sondern nur durch der Götter Macht habe verdorben werden können. Auf Artemis und Ares räth der Chor, ruft günstige Götter zum Beistand an, und fordert den Ajax auf, nicht länger im Zelte zu säumen, sondern rächend und zerschmetternd unter seine Feinde zu treten. Merkwür-

dig ist der poetische Takt, welcher sich im Schlusse des Chorgesangs darthut. Dieser lautet, nach jener Aufforderung:

„Und deiner Verfolger Spott tobet
Ohn' Schranken in ruhigen Thalgründen,
Und streckt rings die Zung' hohnlachend,
Und es drückt mich zielloseſter Pein Kummer."

Eine auf den Effekt arbeitende Manier würde mit jener Aufforderung an Ajax, sich in voller Heldenstärke den mißredenden Feinden zu zeigen, geschlossen haben. Allein hierdurch wäre die Wahrheit verletzt, und die Verbindung der Theile gestört worden.

Die Größe des Helden ist nämlich, wie wir gesehen haben, bereits gestürzt, ein Kampf soll nicht mehr statt finden, und es darf daher auf sie das Hauptgewicht der Darstellung nicht gelegt werden. Ueberwiegend muß in letzterer das Besiegtseyn bleiben, jene muß nur in Neben-Parthien vortreten, um dieses recht bedeutend zu machen. Deßhalb kehrt der Chor in die oben angegebene trübe Betrachtung zurück.

Ferner: wie sollte der Dichter, wenn er mit der Aufforderung schlösse, das Folgende anknüpfen. Es liegt in der Oeconomie dieses Theils der Tragödie, daß er uns zeigt, wie die That, und was ihr folgte, den Nächsten um Ajax erschienen ist. Tekmessa, seine Lagergenossin, muß eingeführt werden, und kann,

wenn der Chor so schloß, wie wir annahmen, nur durch eine Schilderung des kraftlosen Zustandes, worin der Held sich gegenwärtig befindet, antworten, der Chor muß sich dann zurückfragen bis zu dem Zeitpuncte, da Tekmessa Zeugin des Wuthausbruchs wurde, und die Glieder des schönen dramatischen Körpers werden gänzlich verschoben. Tekmessa kommt, und bricht in Klagen gegen die Schiffer aus. Der Chor hat Veranlassung, sich bey ihr nach dem Nähern zu erkundigen, denn auch ihm waren nur erst Gerüchte zugekommen, an deren Wahrheit er zu zweifeln Ursach hatte, weil sie von Feinden herstammten. Tekmessa bestätigt dieselben, und das Gedicht ist nun zu dem Puncte gelangt, auf welchem eine in's Einzelne gehende Beschreibung der Metzeley ertragen werden kann, weil das Bild des Helden, durch den Antheil, den Freunde, Bettgenossin, ja selbst der Feind ihm zollen, zu genugsamer Würde erhoben worden ist. Tekmessa giebt die Beschreibung, nachdem sie den Chor von seinem Wahne, daß der Held noch rase, geheilt, und ihn bedeutet hat, dem alten Uebel sey ein neues gefolgt. Ajax schaue, zum Bewußtseyn gekehrt, in unendlicher Trauer sein Leidensschicksal an.

Der Gesang des Chors war schon antithesenreich, die Reden der Tekmessa mit ihm, enthalten

noch mehr der Gegensätze: Als Ajax krank war, freute er sich in seinem Wahn, nun er gesundet ist, fühlt er herben Mißmuth. Auf das Doppelseitige, Schillernde alles Menschlichen und Weltlichen wird dadurch hingewiesen. Immer mehr verräth das Gedicht durch die Behandlung, daß es im Ganzen zu einem tiefern Zwecke hinarbeite, als wie solcher in den einzelnen Momenten und deren Tendenzen zu Tage liegt. /

Das Weheschreyn des Helden unterbricht diese Gespräche, aber nicht eher, als bis der Chor es angekündigt hat; denn der Grieche läßt nichts rasch und plötzlich eintreten, des großen Kunstgesetzes eingedenk, daß die vorbereitete Erscheinung den größten Eindruck macht.

Ajax ruft nach seinem Sohne, nach seinem Bruder, und wird sichtbar. Tief bejammert er, was er gethan, aber der Zorn auf Odysseus und die Atriden ist ihm geblieben, er wünscht noch, diese Feinde auszutilgen, und dann selbst zu fallen. Er denkt seiner glorreichen Ahnen, seiner Thaten, überlegt die Wege, die ihm aus diesem Elend offen stehen; zuletzt erscheint Selbstmord als der einzige:

„Solche That werd' ausgedacht,
Die meinem alten Vater zeig' unzweifelhaft,
Nicht sey ich ganz entartet ihm an Sinn erzeugt.

Wohl schändet Sehnsucht langer Lebenszeit den Mann,
Entflieht er niemals schnöder Unglückseligkeit.
Welch' Freuen bringt auch mancher Tag, der manchem
Tag
Zukommt, und stäts verschonet mit dem Lebensziel?
Nichts Großes wahrlich geb' ich für den Menschen, der
An leerer Hoffnung immer sich erwärmen kann.
Nein, edles Leben, oder edler Untergang
Ziemt hoher Denkart." —

Er fordert von Neuem seinen Knaben, mit Tekmessa erzeugt. Sie reicht ihm zögernd das Kind. Rührend apostrophirt er dasselbe, und bestellt sein Haus. Ruhig ermahnt ihn der Chor, leidenschaftlich beschwört ihn Tekmessa, im Leben zu bleiben. Ihr Daseyn ist auf ihm gegründet. Die Wirkung, welche die flehentlichen Bitten der eroberten Sclavin machen, ist groß, es spricht aus ihnen der Ton des innigsten Bedürfnisses, den Helden sich zu erhalten, doch Alles ist umsonst. Ajax sagt:

„Es heult kein weiser Arzt
Noch Zauberlieder, wenn den Schnitt das Uebel ruft."

und später:

„Thöricht scheint dein Sinn gewiß,
Wenn meine Denkart heute noch du meistern willst."

Mit diesen Worten geht er ab. Die Charakteristik des Helden ist in ruhiger Klarheit vollendet worden.

Wie ein Fels steht er noch im tiefsten Unglück da, an welchen sich die Schwachen lehnen; leidenschaftlichen Antheil erregend, selbst aber Niemandes bedürfend, rauh, aber edel, unbeugsam und einer milden Regung nur da fähig, wo ihm das Bild gänzlicher Hülflosigkeit — ein Kind — entgegen tritt. Es ist bedeutsam, daß er auf die Reden des Chors und der Tekmessa fast nicht merkt, sondern sich durch sich selbst aus dem Abgrunde der Verzweiflung bis zu dem Entschlusse, der allen Zwiespalt in seinem Geschicke enden soll, stufenweise empor windet.

So gewinnt sein Bild zuletzt eine Größe, daß er wie ein Riese dasteht; weil ihn der Dichter aber vor unsern Augen allmählig wachsen ließ, machte er unsre Einbildungskraft fähig, es ganz aufzunehmen, und sicherte seiner Darstellung eine höchst energische Wirkung.

In schönem Gegensatze zu der colossalen Gestalt, welche den Schauplatz verließ, druckt der Chor in einem Gesange die Todesfurcht, welche gewöhnlichen Menschen beywohnt, aus, sieht aber auch im Geiste den Kummer, welchen die Eltern des Ajax bey der Nachricht von dem Wahnsinn des Sohns empfinden werden. Angedeutet wird, daß der Hades solchem irren Weh vorzuziehen sey. Leise, doch vernehmlich zieht sich durch diesen Gesang die frühere Entgegen=

stellung der Menschen von gewöhnlichem Schlage und der aus der Menge hervorragenden Helden. Um diesen Contrast recht hell in's Licht zu setzen, muß der Held wiederkommen. Er stellt sich erweicht von Tekmessas Bitten, und will, wie er sagt, leben, hinausgehn zu einer einsamen Meergegend, dort das unglückselige Schwert vergraben, und seine Hand von der empfangenen Besudelung reinigen. Er spricht goldne Worte der Mäßigung, will in Zukunft sich den Göttern unterwerfen, den Atriden Ehre zugestehen, die Feinde nicht unbillig hassen, und den Freunden nicht übermäßig vertrauen. Er geht, und bittet den Chor:

„Doch ihr Genossen, heget nun vor meinem Schluß
Ehrfurcht; und Teukros, wenn er kommt, bedeutet, daß
Er mein gedenkend, Euch zugleich wohlwollend sey —
Denn ich enteile, sonder Frist, wohin ich muß;
Doch ihr gehorcht mir, und erfahrt vielleicht sodann,
Wiewohl ich jetzt noch leide, bald mein Wohlergehn."

Der äußre Fortschritt, den die Wiedererscheinung des Ajax in das Stück bringt, ist zwar nur gering, doch ist er vorhanden. Ajax hatte zwar uns, aber noch nicht dem Chore die Ueberzeugung von der Festigkeit seines Entschlusses gegeben. Wird er ihn ausführen? Können wir es hindern? Diese Fragen hatte sich der Chor vorzulegen. Und wir mußten fragen: Wie

werden sich die Angehörigen des Ajax benehmen? Es war daher zwischen diesem und den Seinigen noch etwas zu verhandeln. Deßhalb kommt Ajax. Während er zu widerrufen scheint, sichert er sich durch die Täuschung ein ruhiges Ende. Die in uns entstehende Gewißheit, daß nun nichts mehr den Selbstmord hemmen werde, bezeichnet den äußern Fortschritt der Szene. Indessen ist das Aeußere hier Nebensache; das Innere dafür desto bedeutender. Aus den Reden des Ajax leuchtet eine Art göttlicher Verzweiflung, sie sind vielleicht das Schönste, was je gedichtet worden ist. — Denn wenn der Held dahin gelangt, mit seinem Verstande einzusehen, daß die gewöhnliche Art eigentlich gegen ihn Recht habe, dann ist sein Untergang entschieden, dann ist der Augenblick da, in welchem der Tod als alleiniges Rettungsmittel, und der Selbstmord, als Natur-Nothwendigkeit erscheint. Sein Schicksal ist nun bis zur sinnlichsten Stärke klar gemacht, der Held erkennt das Gesetz, von dem er abfiel, und welches zu erfüllen ihm unmöglich ist, soll er das besondre Einzelwesen bleiben, welches er nun einmal ist. Wir sahen, daß die Tragödie, in ihren einzelnen Gliedern betrachtet, den großen Gegensatz von gemeiner Menschen- und Heldennatur sonderte, dieser ist nun in des Helden Bewußtseyn selbst auf die Spitze getrieben und ausgeprägt, hier liegt

daher der Wendepunkt des Gedichts, alles Folgende kann nur Schlichtung und Vermittelung seyn. Schon der feyerlich frohe Gesang, worin der Chor, getäuscht durch des Helden letzte Worte, günstige Götter und die Alles verzehrende starke Zeit preiset, leitet über.

Die Rückkehr des jagenden Teukros, dessen Einführung durch die Worte des Helden motivirt ist, wird durch einen Boten verkündigt. Teukros ist im Heere geschmäht, man hat ihm gedroht, daß Ajax die Steinigung werde erleiden müssen, auf ihn selber sind Schwerdter gezückt worden. Von Kalchas belehrt, daß nur dieser eine Tag dem Bruder verderblich sey, und der folgende vielleicht ihn errette, hat er geboten, daß Ajax heute in seinem Zelte gehalten werde. In schwerer Ahnung gehn der Bote, der Chor und Tekmessa ab, den Ajax zu suchen. Aus dem Munde des Sehers haben die Worte getönt: Athenes Zürnen verfolge den Helden —

„Denn übermäßige Leiber und unnützliche,
Wirft stäts die Gottheit tief hinab in Ungemach, —
— wenn in Sterblichkeit ein Mensch
Doch sproßt', und denket über Sterblichkeit hinaus.
So wurde dieser, als er her von Hause zog,
Als Thor erfunden bei des Vaters weisem Rath,
Denn dieser prägt' ihm immer ein: „Sohn, wolle durch
Die Lanze siegen, aber mit den Göttern stäts."
Doch überprahlhaft und verkehrt erwiedert' er:

„O Vater, mit den Göttern mag der Nichtige
Sogar den Sieg erlangen; ich getraue mir,
An mich zu reißen solchen Ruhm auch ohne sie.“
Dergleichen Hochmuth prahlt' er. Dann hinwiederum,
Als einst Athenes Götterwort Ermunterung
Ihm rief, zu wenden auf den Feind die blut'ge Faust,
Da widertönt' er Kühnes, Unaussprechliches:
„O Herrin, allen Andern im Argeier-Volk
Steh nahe; niemals bricht der Kampf bey uns hinaus.“
Mißreden also dieser Art belohnet ihr
Unmilder Zorn ihm, weil er nicht als Mensch gedacht!
Doch überlebt er diesen einen Tag, so wird
Vielleicht ihm Rettung durch der Götter Hülfe noch.“

Durch die Scene, deren Inhalt wir angegeben haben, wird unser Gemüth gestimmt, das letzte Schicksal des Ajax anzuschauen. Die Figur des Helden stand bis jetzt in dieser Beziehung noch isolirt da; konnte er ein Andrer werden, als er war, so stand er zu retten. Sein Verhängniß war, wie es schien, nur durch seine Individualität bedingt. Indem aber Alles, was seinen Tod nothwendig macht, von den ihm zunächst Stehenden durchgesprochen wird, breitet sich der Inhalt seiner Denk- und Empfindungsweise, und aller der Vorstellungen, die seine Gestalt einzeln in uns erregt hatte, von einem Punkte, wenn wir so sagen dürfen, über die ganze Tragödie aus. Der untrügliche Sehermund verkündet das Schicksal, welches

diesem Tage gesetzt ist, in dem Höchsten, wozu sich der Uebermuth des Helden verstiegen hat, den Grund seines Untergangs, daneben zeigt sich, Behufs des Contrastes, die beschränkte Menschlichkeit, deren Loos an Tag und Stunde geknüpft ist. Was vorher Befürchtung gewesen war, ist ideell schon zur Wirklichkeit geworden, in Teukros hat Ajax Drohungen und gezückte Schwerter erlitten. Es sind also keine leere Wiederholungen, welche vorgebracht werden; es ist vielmehr eine Steigerung der Darstellung gegeben. Alle frühern Vermuthungen sind nun zur Gewißheit geworden: Ajax, ein hinfälliger Mensch, hat über Sterblichkeit hinausgedacht, ist dafür unter das Menschliche hinabgestürzt, und wird von der Menschheit nun ausgestoßen. Der Entschluß des Helden erscheint nicht mehr blos, wie bisher, in seinem Charakter begründet, sondern in nothwendiger Abhängigkeit von der Zeit, und fester Verknüpfung mit den äußern Umständen. Als beruhigende Gestalt in der Ferne zeigt sich Teukros, der vom Helden selbst ernannte Leichenbestatter. Indem der Dichter mit weiser Ausführlichkeit dafür gesorgt hat, den Tod des Helden als vollkommen gewiß und bevorstehend anzukündigen, gleichwohl aber der besonderen Situation der Scene gemäß, die Anwesenden in stürmischer Eile zur Rettung davon eilen läßt, tritt wieder die Ironie

der Behandlung hervor. Der Dichter will es anschaulich machen, daß im Menschenleben Alles Schein ist, und nur der Ausgang die Wahrheit zeigt. So kann ja auch die grenzenlose Verirrung des Ajax und sein unendliches Unglück vielleicht nur auf einem Scheine beruhen.

Ajax tritt am einsamen Strande des Meers auf, und steckt das Schwert mit dem Griffe in die Erde.

Der Gedankengang in dem Monologe, welcher folgt, ist dieser:

„Das verhängnißvolle Schwert, vom schlimmsten Gastfreunde, Hector, einst mir geschenkt, steht hier mit Sorgfalt aufgepflanzt, daß es mild meinen Tod beschleunige, ich bin wohl bereitet. Zuerst bitte ich dich, Zeus, um mäßige Gabe, Teukros erhebe mich Todten, laß nicht von meinen Feinden mich grablos zum Fraß der Hunde und der Vögel auswerfen. Dann rufe ich zu dir, Hermes, bringe mich leicht zur Unterwelt. Die Erinnyen rufe ich, anzuschauen meine Noth, und sie an meinen Feinden, ja am ganzen Heere schwer zu rächen. Du aber Helios, hemme die goldnen Zügel, sobald du Salamis erblickst, melde mein herbes Irrsal und meinen Tod dem Vater und der Mutter! Gewaltig wird die Unglückselige jammern! Doch ziemt nicht, mitzujammern, sondern

das Werk mit rascher Eil anzugreifen. Den Tod rufe ich, zu des heutigen Tages Glanze rufe ich zum letztenmal!

O Strahl, o Heil'ges, meines Heimathlandes Feld,
Salamis, und du des Vaterherdes alter Sitz,
Du Burg Athenes, du, o mitgesaeter Stamm,
Ihr Flüsse rings und Quellen! Euch auch red' ich an,
Troische Gefilde, lebet wohl, ihr Pfleger mir!
Euch rufet Aias heute zu sein letztes Wort;
Das Andre sag' ich Hades Unterirdischen!

Hierauf stürzt er sich in sein Schwert. In diesem mit Recht berühmten Monologe nimmt der Held die Ausgleichung des in ihm stattgefundenen Zwiespalts vor, und erstrebt die Sühne mit den durch sein besondres Wollen verletzten Weltgesetzen. Der Charakter seiner Rede ist Erhabenheit, sie druckt eine innre Apotheose aus. Zu den Göttern wendet er sich vertrauenvoll, denn er will nichts unmäßiges mehr, er bittet sie um milden Tod, ehrliches Begräbniß, rasche Kunde an seine Eltern, und gerechtes Gericht über seine Feinde. Sein Gefühl löset sich zuletzt in eine innige Gemeinschaft mit der Natur auf, und so verstummt er für immer.

Daß er die Feinde bis zuletzt anfeindet, wird uns nicht befremden, wenn wir erwägen, daß er kein christlicher Held ist. Den Freund zu lieben, den

Feind zu hassen, ist die einfache Moral der Alten, nur Unmaß im Haß und in der Rache ist verderblich, und für dieses Unmaaß straft sich eben der Held durch selbstgewählten Untergang, die Rache des Unrechts nunmehr den furchtbaren Göttinnen vertrauend.

Hätte Ajax Vergebung über die, so ihm Uebles thaten, ausgesprochen, so würde das den Griechen nur weichlich vorgekommen seyn, und vielleicht Aristophanes Geißel erweckt haben. Wir begreifen, daß jene Parthie keine Härte in dem schönen Gemälde hervorbringen konnte.

Nach innen hat der Dichter die Beruhigung der Contraste vollendet, es fehlt noch ihre äußere Schlichtung. Tekmessa hat den Leichnam gefunden, mit dem Chore und dem endlich herzugekommenen Teukros wird der Untergang des Helden beklagt. Hierauf bereitet sich Teukros, dem Todten sein Grab zu rüsten. Menelaos erscheint, und will der Bestattung wehren, er zeigt sich roh und gemein, Teukros straft ihn mit scharfer Zunge. Agamemnon kommt, dem der Bruder das Unternehmen des Teukros hinterbracht hat, auch er will dieses hindern, doch ist er schon größer und fürstlicher gesinnt. Odysseus kommt endlich, lobt den todten Feind, erinnert den Heerkönig an seine Pflicht, das Recht Gestorbener zu scheuen, und vermittelt durch seine milde Weisheit, von Teu=

kros und dem Chore bewundert, die Bestattung. Die Scenen, in welchen um diese gestritten wird, sind sehr lang, sie umfassen nahe an 400 Verse, ein ganzer Chorgesang, worin die Salaminischen Schiffer den Krieg, als alles Unglücks Erzeuger, verwünschen, ihr verwaistes Loos nach des Herrschers Hinscheiden beklagen, und sich in die Heimath sehnen, liegt zwischen der Erscheinung des Menelaos und des Agamemnon. Nach unsern Begriffen läßt sich diese Länge nicht vertheidigen, gehen wir aber in die Ideen des Alterthums ein, so tritt auch hier uns Schönheit entgegen. Der Stoff ist nämlich bedeutender für den Griechen, als für uns. Bey unsrer mehr geistigen Ansicht vom Tode hört das Interesse an der Persönlichkeit mit dem Erlöschen des Lebenslichtes fast ganz auf, die Hinterbliebenen kehren sich rasch vom Leichnam ab, und wenden sich mit der Ahnung gegen etwas, was sie nie sahen, und nicht kennen. Die Begräbnisse sind düster und formlos, jeder eilt gern darüber hinweg.

Dem Griechen hingegen, der Körperliches und Geistiges eigentlich nie scharf sondert, verschwindet der Mensch nicht eher, als bis sein Staub in der Urne gesammelt ist, die Leichenfeyerlichkeiten sind heiter, prächtig, und eine Welt spielender Kräfte entfaltet sich am Grabhügel.

Wir begreifen, daß der Todte dem Griechen ein Gegenstand ist, an den sich noch unendlich viele Verknüpfungen heften können. Wir müssen ferner nicht außer Acht lassen, daß das für Schönheit so empfängliche Volk den tiefsten Abscheu vor dem Modern über der Erde fühlt, ein Abscheu, welchen nur derjenige einigermaßen mitzuempfinden weiß, dem einmal der Anblick faulender halbzerstörter Leichen geworden ist.

Nach unsern Ansichten schließt das Trauerspiel mit dem Tode des Helden, nach denen der Griechen bleibt Ajax bis zum Scheiterhaufen Held der Tragödie. Nicht der Tod ist sein Letztes, sondern die Verbrennung; bis dahin hört er nicht auf, durch seine Vertreter zu handeln, und, wenn auch stumm, in der Sympathie der Zuschauer, zu leiden. Bis dahin kann das Schicksal fortwährend Gesetze an ihm vollstrecken. Und wenn wir dieß nur festhalten, so befremdet uns der letzte Theil des Stücks, welcher nach unserer Art zu reden, zwey Aufzüge füllt, nicht mehr. Die Dichtung erscheint auch in ihm durchaus fortschreitend, harmonisch gebildet, bis in's Einzelne gegliedert, und selbst mannigfaltiger als früher.

Es lassen sich folgende fünf Hauptmomente in ihm unterscheiden:

Erster Moment.

Teukros hat, als Menelaos erscheint, noch keine Anstalten zum Begräbniß gemacht. Dieser verbietet sie roh und gewaltsam. Die Reden zwischen ihnen sprudeln ohne Maaß und sind Erzeugniß der heftigen Leidenschaft auf beiden Seiten, es kommt zu keinem Resultat. Jeder spricht starr seines Herzens Absicht aus.

Zweiter Moment.

Der Chor räth dem Teukros, da Zwietracht zu toben beginne, die Gruft schleunig graben zu lassen, Teukros geht ab, nachdem er Tekmessen und den Knaben als Schutzflehende bei der Leiche zurückgelassen, das gewöhnliche Lockenopfer gebracht, und den Chor zum Hüter des Todten bestellt hat. Der Chor spricht durch verwandte Ideenreihen den tiefen Gedanken aus, daß die Schwachen und Bedürftigen nunmehr die Schützer des Starken und Vermögenden sind.

Dritter Moment.

Teukros hat sein Geschäft besorgt. Agamemnon kommt und klagt des Ajax starren unfügsamen Sinn an, indem er ihm die letzte Ehre abspricht. Teukros kann den gerechten Vorwürfen nur die Erinnerung

an des Helden preiswürdige Thaten entgegensetzen, es spaltet sich das Gedicht gewissermaßen noch einmal, und zeigt die Doppelseite übermenschlicher Kraft.

Vierter Moment.

Jene Spaltung ist nur zu schlichten durch einen Schiedsrichter. Und wer soll es anders seyn, als Odysseus, dessen Beruf uns die Exposition schon kund gab. Er war das Werkzeug zum Verderben des Helden; aber nicht in eigenem, sondern in des Schicksals Namen. In des Schicksals Namen bereitet er dem Todten den Genuß seiner frommen Rechte vor.

Fünfter Moment.

Teukros beginnt die Bestattung. Der Held wird in den Kreis der Menschheit auch äußerlich wieder aufgenommen.

Jedes, die Kunst verstehende Gemüth, muß die Ruhe, Würde und Gründlichkeit dieses Schlusses empfinden. Die letzte Betrachtung des Chors:

„Sehr viel zwar mag anschauend der Mensch
Einsehn, doch eh' er geschaut, sagt kein
Weissager des Künftigen Ausgang."

knüpft sich eng an das Stück. Dieses dreht sich ganz um die Schranken der menschlichen Einsicht. Denn die Kraft des Helden blieb in ihrer Verir-

rung dieselbe, und wurde nur von den Atriden auf das Vieh abgeleitet; aber die Einsicht kam dem Helden erst, als er wahrhaft geschauet hatte, und darum hat der Chor Recht, im Allgemeinen auf das Anschaun, als Quelle der Erkenntniß hinzuweisen.

Wie der letzte Theil sich in den geschilderten fünf Hauptmomenten stätig fortbewegt und gliedert, so bilden diese sich wieder in kleinen, streng mit einander zusammenhangenden harmonischen Theilen aus. Ein Beyspiel genüge: die Scene zwischen Teukros und Menelaos.

Menelaos kündigt das Verbot der Bestattung an. Kurze Wechselreden, die bis zur Frage des Teukros führen, warum Ajax unbeerdigt bleiben solle? Menelaos sagt in einer langen Rede die Gründe, welche Zorn und Feindschaft ihm in den Mund legen. Gereizt und bitter antwortet Teukros in eben so langer Rede. Der Chor faßt diese Heftigkeiten mit kurzen, zur Mäßigung mahnenden Sprüchen, wie mit Blumen ein.

Die Situation ist exponirt, die Elemente dieser kleinen Exposition werden nun gesteigert durchgearbeitet in zwanzig scharf auf einander schlagenden Wechselreden, die vom Persönlichen anfangend, sich in der Mitte zu größerer Allgemeinheit erheben, dann aber

wieder in's Persönliche zurückfallen, und mit den Versen schließen:

M e n e l a o s.

„Eins sag' ich nur, der bleibet unbeerdiget!

T e u k r o s.

Du aber höre das nur, dieser wird beerdiget."

Der Satz und die Bestandtheile der Scene sind in direkter Rede erschöpft. Menelaos steigert seinen Angriff, indem er auf Teukros in einem spöttischen Gleichnisse, vom Manne, der im Anfang des Sturms kühn war, als letztrer aber überhand genommen hatte, sich feige verkroch, — losgeht.

Teukros kommt darauf zu einem Aeußersten. Er sagt dem Menelaos die unverhüllte Wahrheit mit der ironischen Bemerkung, daß sie ein Gleichniß sey. Dieß kann nicht mehr überboten werden, und so bricht die Scene ab.

Wir sehen an diesem Beyspiele, wie der große Dichter bis in das Kleinste seine Schöpfungen beseelt. So entsteht ein Erzeugniß, welches nicht Natur ist, aber mit dem Natürlichen die Eigenschaft vollendeter Organisation theilt.

4.

Sculptur in der Poesie.

Der Dichter kann bey der Behandlung eines Gegenstandes einen zweifachen Weg einschlagen. Entweder stellt er die Dinge dar, wie sie dem Menschen erscheinen, oder er schildert, was sie ihm bedeuten. Soll die Erscheinung ein dichterisches Bild werden, so muß die reine Form von allen Seiten ohne Beiwerk in möglichster Bestimmtheit hervortreten.

Hat die Darstellung dagegen es mit der Bedeutung zu thun, so tritt nicht sowohl die Sache selbst, als vielmehr ihr Wiederschein aus dem umgebenden Elemente, ihre Wirkung und Folge hervor; denn nur solche Momente legen aus und erklären. Auf Erklärung und Auslegung arbeitet aber diese Art hin. Darstellung der Form an sich ist untergeordneter Zweck, und nur insofern nöthig, als die Poesie, wie jede Kunst, das Gestaltenlose haßt. Der Bildhauer wirkt durch die fühlbare Form, der Mahler durch Colorit und Beleuchtung. Ihnen ähnlich arbeiten die Dichter der beiden Classen, und wir können gleichnißweise sagen, daß die erste wie der Bildhauer, die letzte wie der Mahler verfährt.

Ausschließlich gehört zwar kein Dichterwerk in die eine oder die andre Sphäre, denn es würde

dann einseitig und schroff seyn. Allein ein Vorwalten der einen oder andern Behandlung bestätigt die Anschauung, und es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die alte Poesie mehr zu dem ersten Styl sich gewendet hat, die neue dagegen sich die zweite Behandlungsweise als Styl auszubilden strebt, und nicht willkührlich, sondern nothwendig geht unsre Kunst diesen Gang. Denn die durch das Christenthum motivirte Weltbetrachtung führt ihr nicht die sinnliche Fülle der Dinge, sondern ihren Sinn und Bedeutung zu.

In unsrer Tragödie werden wir überall den Marmor fühlen. Zuvörderst betrachte man die Construktion im Allgemeinen. Scene für Scene entspringt nach einer im Gedichte sichtbaren Nothwendigkeit aus den nächsten äußern Anlässen, und wird durch die Stellung der Redenden zu einander bestimmt, überall erscheint ein fester Umriß. Nirgends herrschen Gesinnungen unbedingt vor, sondern diese sind immer durch die jedesmalige Lage fixirt. Aeußerlich wahrnehmbar ist Alles; statt daß in modernen Werken das Symbolische fast zu deutlich hervortritt, schimmert dieses in der alten Dichtung nur mäßig durch das Individuelle.

Um den Helden hat uns der Dichter gleichsam herumgeführt, damit uns seine Statue von allen

Seiten erscheine. Erst sehen wir ihn mit den Augen seiner Feinde im Olymp, und auf der Erde. Dann treten wir mit dem Chore und mit der Tekmessa auf andre Standpunkte. Aber auf allen diesen Standpunkten stehn wir in gleichem Lichte, und sehn den Helden immer selbst. Alle seine Empfindungen haben einen durch äußern Anstoß bedingten Charakter, auch in dem letzten Monologe wiederholt sich nur der sinnlich-wahrnehmbare Mensch, das, was dem Griechen für unaussprechlich galt, spart er dem Hades auf.

Besonders fühlbar wird die Sculptur der Poesie in der Erzählung der Tekmessa von dem Wahnsinn des Ajax, in welcher uns, so zu sagen, nach und nach eine Reihe der herrlichsten plastischen Gruppen gezeigt wird. Sie folgen so auf einander.

Erst hat Ajax sein Schwert ergriffen, und geht aus dem Zelte, umsonst von Tekmessa zurückgerufen. —

Wiederkehrend metzelt er im Zelte das mitgebrachte Vieh. —

Unter Hohngelächter sprudelt er im Vorhofe die feindseligen Reden aus, zu denen ihn Athene, nachdem sie ihn hinausgerufen — anreizte. —

Wie er Besinnung erhält, setzt er sich leise unter den todten Thieren nieder, und zerrauft sein Haar. —

Nirgends erscheint in dieser Erzählung etwas Andres als die Form des Helden und sein äußres

Gebahren. Nirgends eine Schilderung des Eindrucks, den die unglückselige Schau auf Tekmessen machte, nirgends eine Spur von einem Hinausgehn über das unmittelbar vorliegende individuelle Handeln des Helden.

Und doch spricht Tekmessa in einer sehr bekümmerten und aufgeregten Stimmung. Interessant ist es, mit diesem Beyspiele ein in seiner Art eben so vollkommnes modernes zu vergleichen. Wir meinen die Erzählung der Königin im Hamlet vom Tode Opheliens. Laertes fragt die Königin, wo seine Schwester ertrunken sey. Sie antwortet:

„Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach,
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand,
Von Hahnfuß, Nesseln, Maaßlieb, Kukuksblumen.
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen
Die rankenden Trophäen, und sie selbst
In's weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit, und trugen sie,
Sirenen gleich, ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod!"

Entkleiden wir diese Erzählung von den mahlerischen Effecten, so ist Ophelias Gestalt sehr dürftig gezeichnet.

Und welches Meisterstück hat Shakespear durch entschieden moderne Behandlung geliefert! Zuerst stimmt er uns durch eine reizend-melancholische Naturschilderung zu einer gewissen Empfänglichkeit für unbestimmte, unbegrenzte Schwermuth.

Die Unglückliche erscheint unter dem Weidenbaume, phantastisch flicht sie ihre bunten Blumen zusammen, die uns der Dichter aufzählt, damit wir die Kränze erblicken, welche die Unbewußte vollendet. Falsch ist der Zweig — dem sie sich vertraut, mit ihr fallen die Kränze, die der Dichter Trophäen nennt. Das Gewässer weint, als seine Wellen die Jungfrau empfangen. Diese aber weiß, wie eine wassergewohnte Sirene nichts von Noth, bis die Kleider sich schwer getrunken haben, und sie aus ihren Melodien in den Tod ziehn.

Der Moderne will überall die Seele selbst mahlen, und das Allgemeine, welches der einzelnen Erscheinung zum Grunde liegt. Deshalb wird die umgebende Natur als mitfühlend und mitleidend in die Handlung gezogen, ihre Gestalt jedoch, sowohl als die der Ophelia skizzirt gehalten, wogegen das, was die Betrachtung über den Unglücksfall sagen kann,

Ausführlichkeit und Gewicht bekommt. Reflexe und Effekte wiegen vor. Der alte Dichter ist deutlicher und reicher, der neue tiefer und inniger.

5.

Wahl und Stellung des Chors.

Den übermäßig, bis zum Wahnsinn wollenden Helden umgiebt ein Chor Salaminischer Schiffer. — Nicht besser konnte der Dichter wählen. Es sind unkriegerische, nüchterngesinnte, dem Herrn treu ergebne Männer. Die letzte Eigenschaft macht sie zu Anhängern seines Schicksals, die andern bringen den nothwendigen Gegensatz gegen die Sinnesart des Helden hervor. Sophocles pflegt den Charakter und die Stellung des Chors sehr bestimmt anzugeben. So auch hier. Die Salaminier beginnen damit, daß Heil und Unheil des Ajax sie als sein Gefolge zugleich betreffe. Es ist vielfältig am Dichter im Allgemeinen gerühmt worden, daß die Chorgesänge bey ihm stäts die Handlung genau begleiten. Wir haben dies in Beziehung auf die vorliegende Tragödie im Einzelnen nachzuweisen versucht. Es muß hier noch angeführt werden, daß die Chorpoesie des Sophocles

einen regelmäßigen Wechsel von allgemeinen Betrachtungen und besondrer Theilnahme an dem Geschick des Helden darstellt. Hierin liegt ihre Hauptschönheit. Sie wogt gleich einem Meere zwischen Ebbe und Fluth, tritt zu der Handlung und weicht von ihr zurück in mäßiger Bewegung.

Nicht ohne Vorbedacht sind hier ältre Männer gewählt. Sophocles bildet aus ihnen gewöhnlich den Chor, wenn die Tragödie nur die Betrachtung und Folge einer früher geschehenen unglückseligen That darstellt, oder die letzten Tage eines gottverfluchten Geschlechts schildert.

Man erinnere sich an König Oedipus, an Oedipus auf Colonos und Antigone. Wo dagegen ein thätiges Streben in das Stück selbst verlegt ist, wie in der Elektra, dem Philoctet und den Trachinierinnen, stehn der Hauptperson jüngre Personen zur Seite.

6.

Tragisches Gesetz.

Das Schicksal des Ajax wird vorausgesetzt. Er hat eine Feindin im Olymp, einen an Weisheit ihm überlegnen Feind auf der Erde, und ist unselig

in blutigen Wahnsinn verirrt. Die Tragödie beschäftigt sich damit, dieses Schicksal in seine Bestandtheile aufzulösen, und darzustellen, wodurch es möglich ward. Indem der Dichter den Ajax anfangs als unglückliches, von der übermächtigen Hand der Göttin irregeleitetes Wesen zeigt, späterhin aber verdeutlicht, daß er sehr wohl jenes Loos verdient hatte, gebraucht er zuerst das Mitleid und dann die Furcht als tragischen Hebel. Diese Reihenfolge der Empfindungen muß in der Betrachtung des Zuschauers jenes schöne Gleichmaaß hervorbringen, welches die Griechen für die letzte Wirkung der tragischen Kunst ansahen. Zuerst muß der Held als ein der Theilnahme bedürftiges Mitwesen erscheinen. Die hierdurch angeregte Sympathie wird sodann durch die Betrachtung dessen, wodurch er furchtbar und hassenswerth erscheint, gemäßigt. Der Dichter faßt seine Aufgabe umgekehrt, wie das Leben. Im Leben erregt eine tragische That zuerst Furcht und Abscheu, nur nach und nach entwickelt sich das Mitleid, wenn die Anlässe deutlich werden. So wirkt der rohe Stoff, den der Dichter bildet, indem er ihn sogleich in die Höhe der Betrachtung rückt, mit welcher der stoffartige Antheil schloß.

Der alte Tragiker verfährt, um es im Allgemeinen auszudrucken, analytisch, wobey ihm die

Idee eines durch Orakel vorhergesagten Schicksals trefflich zu Statten kommt. Der neue geht synthetisch zu Werke. Einzelne Anlässe in, oder außer dem Helden werden nach und nach zusammengefügt, und daraus construirt der Dichter das Schicksal. Deshalb arbeiten unsre Trauerspiele vier Akte hindurch zu dem Puncte hin, wo bey dem Griechen die Tragödie begann. In beyden Methoden spiegelt sich nur der allgemeine Charakter der Zeiten. Des Griechen Weltbetrachtung ist sinnlich, eine solche faßt ein Ganzes auf, welches, wenn es Gegenstand der Behandlung werden soll, in seine Bestandtheile aufzulösen ist. Unsre Tragiker gehen dagegen in der durch das Christenthum gegebnen Richtung fort, und suchen, da bey uns die geistige Betrachtung vorwiegt, und in dieser sich unaufhörlich die äußern Dinge zersetzen, durch allmählige Verbindung der Elemente, zur Darstellung eines sinnlich wahrnehmbaren Ganzen zu gelangen.

Es versteht sich von selbst, daß die Ausdrücke analytisch und synthetisch nicht im strengen philosophischen Sinne gebraucht worden sind, sondern nur gleichnißweise verwandte Dinge in der Poesie andeuten.

7.

Tragische Ironie.

Ein überkräftiger Held wird unsern Blicken dargestellt. Er glaubt, an seinen Feinden Rache zu nehmen, und trifft das schwache Vieh. Er hält sich für unbeschränkt, mit einer gewaltigen Göttin im Bunde, und liegt in den schwersten Fesseln derselben zürnenden Göttin. Hochgestellt, über alle Lebende hinausragend, entgeht er nach seinem Tode kaum der äußersten Schmach, und der bitterste Feind ist es, welcher die gemeine Wohlthat seinem Leichname verschaffen muß.

Außer der direkten Ironie, welche in der Darstellung dieser Gegensätze von Seyn und Schein liegt, zieht sich noch eine tiefere indirekte durch die Tragödie. Wir deuteten bey den Bemerkungen über die Behandlung schon darauf hin. Der Dichter scheint es darauf abgesehen zu haben, eine ganz besonders organisirte wunderbar verirrte Menschennatur uns zu zeigen, den Fall derselben als Unglück für sie, und als Glück für das Ganze darzustellen. Er hat aber grade das Gegentheil im Sinne. Er zeigt uns nämlich, daß

der göttlichen Kraft und Einsicht gegenüber jede menschliche zu Nichts wird, er sorgt durch die wilden hassenden Reden der Atriden trefflich dafür, daß auch der Wahnsinn des Ajax nicht weit über das gewöhnliche Benehmen der sogenannten Vernünftigen hinaus zu stehen kommt. Endlich macht er uns durch wiederholte Erinnerung an den jahrelang von Ajax genährten unmuthschweren Groll klar, daß der Tod eigentlich für ihn ein Glück ist, und deutet an, daß im Grunde nur die Griechen verlieren, indem ihnen vor der feindlichen Stadt ein so tapfrer Held abstirbt.

Alles dieses ist nicht etwa in das Stück hineinphantasirt, sondern daraus gezogen, und wird sich jedem ergeben, der es als Ganzes betrachtet.

Der Dichter will uns also eigentlich auf einem höhern Standpuncte der Wahrheit orientiren, von welchem herab Ajax als ein gewöhnlicher Mensch, und sein Fall als ein problematisches, doppelt zu deutendes Ereigniß erscheint. Wir haben zu öftern gesagt, daß diese Behandlung des Stoffs ironisch sey. Der Schein des Entgegengesetzten wird vom Dichter dargestellt, und indem er diesen dialektisch immer mehr entfaltet, tritt auf dem äußersten Puncte

die Wirklichkeit hervor. Die tragische Kunst nimmt in Nachahmung der Naturgesetze diese Behandlungsweise in sich auf, sobald sie die Verknüpfung der Menschenschicksale darstellt. Denn das Leben ist ironisch, es wiederlegt nie gradezu, sondern entfaltet den Irrthum, und zeigt ihn eben dadurch als Irrthum. Da nun dieses Gesetz der Ironie schwer zu fassen ist, und nur einer hohen und freyen Weltbetrachtung sich offenbart, so erzeugt es künstlerisch befolgt, etwas Räthselhaftes, welches aber dem Gründlichbeobachtenden einen Beweis für die Freiheit und Höhe des Dichters liefert.

Die Ironie gehört zu den Mitteln, wodurch die Darstellung von dem Dargestellten gesondert, und die Form als Kunstform ausgeprägt wird. So entscheidend, wie in unsrem Stücke, waltet sie bey Sophocles nur noch in den Oedipus-Tragödien, und im Philoktet. Oedipus, dem kein Räthsel zu schwer war, ist sich selbst ein Räthsel; indem er, von außen und innen getrieben, scharfsinnig und eifrig strebt, dasselbe zu enthüllen, deckt er den Abgrund seines Elends auf. Aber indem die Darstellung der Entdeckung sittlicher Gräuel Zweck des Dichters zu seyn scheint, belehrt uns das Ende, daß er nur zu einer

Verherrlichung der durch jene Gräuel manifestirten heiligen und ewigen Gesetze hinstrebte. Der selige Tod des Oedipus deckt die Aussicht in ein Empyreum auf, in welchem alle Farben des unschuldigen Zustandes vor Offenbarung der Gräuel, zu höherem Glanze erhoben, leuchten. Das entsetzlichste Menschliche — Vatermord und Blutschande — war doch immer nur etwas Menschliches, was mit dem Leben auch ausgetilgt ward.

Philoktet zeigt die Beschränkung des menschlichen Sinnes, der das Unabwendbare als etwas der Willkühr Unterworfenes betrachtet, der Held sträubt sich gegen das hartnäckig, was sein höchstes Glück werden soll. Indem der Dichter den Schein des Unglücks um den Helden immer stärker verbreitet, führt er die Tragödie zum glücklichen Ausgange, indem er List und Rechtschaffenheit im Bunde um die Pfeile des Herakles sich abmühen, entzweyen, und verwirren läßt, erscheint der Halbgott, vollzieht durch unmittelbar göttliche Einwirkung die Beschlüsse des Schicksals und annihilirt gleichsam alles Vorhergegangne.

Der Grund, weshalb die tragische Ironie in den Dichtungen des Alterthums nicht häufig hervorsticht,

liegt in deren Entstehungsart, worüber nachher geredet werden soll. Bei den Neuern ist sie herrschend. Man pflegt sie, bestochen von Shakespear's nicht ganz verstandnem Beyspiel jetzt einzig und allein in der Beimischung des Komischen und Possenhaften zu suchen. Allein diese Ansicht ist beschränkt. Göthe hat im Tasso mit tiefer Ironie seine Aufgabe behandelt, die Unnatur, ja Grausamkeit vornehmer Verhältnisse dargestellt, indem er nur ihre Natürlichkeit und Humanität zu schildern scheint, und seinen Helden, dessen Brust das Weltall in sich aufnimmt, an einem Kusse untergehen lassen. Dieses ist ihm durch die ernstesten Scenen und die gemessenste Sprache gelungen, ja die Glätte und Eleganz der äußern Form ist eben in diesem Stücke recht ironisch.

Auch Shakespear's Ironie ist viel größer, als daß sie aus den Späßen seiner Bedienten und Rüpel begriffen werden könnte.

Sehen wir z. B. Romeo und Julie an. Es ist gewiß, daß das Possenhafte darin ironisch gedacht ist, aber die bedeutendsten Intentionen liegen nicht in Simsons und Gregorios Scherzreden. Es gehört vielmehr dazu: Der rasche Wechsel der Geliebten bei

Romeo, der Umstand, daß die täuschende Julia leider auch ihren Freund täuscht, der Blumen streuende Paris, die Herbeyführung der Katastrophe durch lauter kleine äußerliche Zufälle, als da sind, die Verspätung des Boten, ein falscher Lärm u. dgl. m., endlich die Versöhnung der alten Familien-Häupter über den Gräbern ihrer Kinder und Angehörigen.

Nur vergesse man nie, daß der dramatische Dichter im Schaffen weder Moralist noch Satiriker ist. Frey von Liebe und Haß, sieht er grade die Welt in ihrer höchsten Schönheit, und hat keine andere Absicht, als die Doppelseite alles Menschlichen, welche er in besondrer Klarheit auffaßt, künstlerisch und ruhig auszuschaffen.

8.

Ist eine Nachahmung der alten Tragödie möglich?

Der Ernst, mit welchem die Nachahmung der Alten eine Zeitlang geboten worden ist, und zum Theil noch geboten wird, veranlaßt uns, die Anfän=

ge der dramatischen Poesie im Alterthum und in der neuern Zeit zu untersuchen. Es ist zwar schon hin und wieder in dieser Abhandlung darauf hingewiesen worden, wie fern uns die bedeutendsten Anschauungen der Griechen liegen, wie verschieden vom Neuern der alte Dichter verfährt. Indessen waren dieß nur einzelne Andeutungen. Gegenwärtig müssen wir die Sache an der Quelle erörtern, und die aufgestellte Frage durchgreifend in der Antwort zu würdigen suchen. Dieß ist aber nur möglich, wenn wir den Baum von der Wurzel aus betrachten. Denn alle Veredlung der Kunst kann nur in einer Reinigung und Entfaltung des Ursprünglichen bestehen, eine Vernichtung des Letztren, eine Vermischung mit dem Fremdartig-Entstandnen wird nie etwas Andres, als Lamien und Empusen erzeugen. Diese Sätze müssen freylich zuvörderst eingestanden werden, wenn die Folgerung gelten soll, daß unsre dramatische Poesie das antike Element nur in sich aufnehmen könnte, so fern die alte Tragödie aus denselben Urformen entsprungen wäre, als das neuere Trauerspiel.

Die Geschichte der Poesie lehrt uns, daß die dramatische Form sich immer erst nach der epischen und lyrischen ausgebildet hat. Im Epos behandelt

der erwachende Dichtergeist eines Volkes den Stoff unter der Form der Erzählung. Sie hat das Eigenthümliche, daß sie das Werdende schildert, und die Dinge von Seiten der Veränderung darstellt. Sie ist die anspruchsloseste, die Mutter ihrer Muse ist die Erinnerung, die Zeit ist die herrschende Vorstellung in der Seele des Dichters, die Phantasie ist ihrer selbst als einer in der Zeit bildenden Kraft bewußt, dieses Bewußtseyn individualisirt sie, und bestimmt die Form ihrer Thätigkeit.

Indem sich das Selbstbewußtseyn der Menschen erhöht, und in Gegensatz zu den äußern Dingen tritt, wird die lyrische Form nothwendig. Der Mensch gedenkt nicht mehr der Dinge und ihrer Verknüpfung an und für sich, sondern er betrachtet nun hauptsächlich den Eindruck, den sie auf ihn machten, und stärker tritt das Gefühl von einem fixen Puncte in ihm, dem Ich, hervor. Jener Eindruck und dieses Gefühl sind aber etwas Einfaches, die äußern Gegenstände spiegeln sich in der Seele als Bild, mithin als etwas Gewordnes, Unveränderliches ab. Der Dichter dieser Periode betrachtet das Gewordne. Der Raum ist die Vorstellung, welche ihn beherrscht. Die Phantasie erkennt sich vorzugsweise als im

Raume bildend, und wird nun von dieser Erkenntniß zu eigenthümlichem Schaffen bestimmt.

Epos und lyrische Poesie sind die einzigen reinen Formen der Dichtkunst. Denn anders, als erzählend oder betrachtend kann der Mensch von den Dingen nicht reden, Alles muß entweder als in der Zeit sich folgend, oder im Raume neben einander seyend, als werdend oder geworden, dargestellt werden. Und auch für die Phantasie selbst, als endliches Wesen sind Raum und Zeit die einzigen höchsten bestimmenden Kategorien.

Indessen fordert die immer mehr sich entfaltende Geisteskraft eine Steigerung jener Formen, und nun wird der kühne Weg eingeschlagen, die Sache durch die Sache darzustellen, d. h. zu dramatisiren. Diese Form ist indessen bloß eine Mischung aus jenen beiden Urformen, und ein Product ihrer Verschmelzung. Das Epische bildet sich zu dem aus, was man Handlung nennt; das Lyrische erscheint als Charakter-Darstellung.

Der Unterschied der dritten Form von den beiden ersten ist daher nicht generisch, sondern quantitativ. Sie ist die erhöhte, deutlicher gemachte Erzählung,

im Bunde mit der vom Dichter nicht im eignen Namen ausgesprochnen Betrachtung.*) Nur zeitlich oder räumlich bildet auch in ihr die Phantasie, und daß Personen statt des Dichters zu reden scheinen, ist nur eine Versinnlichung, nichts Fremdartiges; denn der Dichter redet ja durch seine Personen, und diese sind nur Abdruck der Thätigkeit seiner Phantasie, in wie fern diese entweder durch ihre zeitliche Natur das Werdende, oder durch ihre räumliche Natur, das Gewordne zu bilden, genöthigt gewesen ist.

Indessen bringt es das Wesen harmonischer Kunstwerke mit sich, daß zwei Elemente nicht in gleichen Rechten darin neben einander stehen können. Vielmehr muß das eine durch das andre bestimmt, eins dem andern untergeordnet seyn. Es muß mithin, wenn sich das Drama bei den Völkern ausbildet, in demselben entweder das Lyrische oder das Epische vorherrschen.

---

*) Was späterhin über den Begriff des Charakters gesagt wird, möge diese Stelle vor dem Mißverständnisse bewahren, daß hier die Sentenzen und unbestimmten Phantasien gemeint seyen, womit schlechte Dichter ihre Stücke zu zieren meinen.

Bei den Alten ging die Tragödie aus der lyrischen Chorpoesie hervor, sie lag schon lange vorher, ehe die großen Tragiker auftraten, in den feyerlichen Festgesängen gleichsam eingewickelt, und ihre Geburt erfolgte nach einem natürlichen Gesetze. Denken wir uns eine heiter angeregte Gesellschaft, die durch gemeinsames Gefühl bey bestimmter Gelegenheit verbunden, sich lyrisch über die Veranlassung ihres Zusammenseyns ausspricht. Es kann nicht fehlen, daß ihr Gesang hin und wieder Stoff berührt, der einer weitern Ausführung würdig erscheint. Die Gesammtheit darf sich, um das Ebenmaaß ihres Gesanges nicht zu zerstören, und diesen nicht mit Nebenparthien zu überladen, darauf nicht einlassen.

Was ist zu thun? Ein Einzelner löset sich von den Uebrigen ab, und bildet jenen Stoff aus, worauf denn wieder der Chor einfällt, und das allgemeine Thema fortführt. Der erste Interlocutor regt den zweiten an, und es wird uns nicht befremden, wenn endlich ein dritter sich als Vermittler zeigt. Wir haben dieß wohl öfters im Leben selbst erfahren. Soll das Beispiel die Entstehung der Tragödie einigermaßen erläutern, so müssen wir uns freylich die frohfeyerlichste Gelegenheit der Götter- und Sieges-

feste, den bedeutendsten Sagen = Cyclus als Stoff, und die kunstsinnigste Nation recht deutlich vorstellen. Diese äußern Vortheile begünstigten die lyrische Poesie bey den Griechen, und gaben ihr jenen großen und nationalen Charakter, den wir in Pindars Gesängen bewundern. Sie war öffentlich, der lyrische Chor Organ des feyernden Volks, seine Form schon sehr zum Dramatischen sich neigend, sein Gesang, von Tanz begleitet, schon eine Art von mimischer Darstellung. Wir verweisen hinsichtlich der historischen Begründung dieser Sätze auf Thiersch Einleitung zur Uebersetzung des Pindar, und bemerken nur, daß der Charakter der Griechischen Tragödie in ihrer höchsten Blüthe ganz deutlich den lyrischen Ursprung zeigt, und daß die Behandlung vorwiegend lyrisch geblieben ist.

Was sind die Tragödien des Aeschylus anders als Cantaten, um in unsrer Sprache zu reden? Im Prometheus, in den Persern ist eigentlich gar keine Handlung; die Interlocutoren betrachten in Gemeinschaft mit dem Chore eine tragische Situation. In den übrigen Stücken ist zwar etwas Verändrung des Anfänglichen, aber wie steht diese sogenannte Handlung gegen die Darstellung des Unveränderlichen

zurück, welches gleichsam der Spiegel ist, über dessen Fläche einige Bilder gleiten? Sophocles, der die Form zur Vollendung ausschuf, beschränkte die äußern Zeugen der lyrischen Geburt, die Chorgesänge, im Wesentlichen aber wich er nicht vom Gesetz der Entstehung ab. Auch bei ihm ist die Katastrophe von vorn herein bestimmt. Die Würde seiner Dichtungen ruht auf der Darstellung des Charakters, d. h. der stabilen, sichtbar ausgeprägten Form jeder darin vorkommenden Erscheinung. An jener verändert sich nichts, vielmehr wechseln die Erscheinungen nur unter einander den Platz, um das lyrisch gegebne Thema auszuführen. Der Handlung zieht er den kleinsten Kreis, innerhalb desselben entfaltet er sie nach dem Gesetze der logischen Nothwendigkeit auf eine für uns fast herbe Weise, und Alles geht nur darauf hinaus, das uranfänglich schon Gesetzte recht deutlich zu machen. Er erlaubt sich keinen Schritt aus jenem Kreise, und ein Streben in die Breite und Fülle einer totalen Weltdarstellung, welches das Epos so wohl kleidet, ist ihm ganz fremd. Die wahre große lyrische Form gewährt den Vortheil der Präcision, Faßlichkeit und Geschlossenheit. Alle diese Eigenschaften sind auf die Tragödie der Griechen übergegangen. Es konnte sich auch deßhalb die Ironie nicht bedeu-

tend in ihr ausbilden, denn diese ist der Lyrik fremd. *)

Grade entgegengesetzt ging aus dem Epischen unser Trauerspiel hervor. Die Völker des Mittelalters hatten keine nationale lyrische Poesie, das einzige Organ derselben, der Kirchengesang, war lateinisch, mithin nicht populair. Die Minnesänger aber, als individuelle Lyriker, konnten noch weniger für Vorläufer der Dramatiker gelten.

Jene französischen Pilger, die aus Palästina heimkehrend, wahrscheinlich im 12ten oder 13ten Jahrhundert den ersten Grund zum neuern Drama legten, mögen, an den Straßenecken stehend, ihre Abentheuer und die Wunder des heiligen Grabes abgesungen haben. Wenn der eine Rhapsode fertig oder ermüdet war, fing wohl der andere an. So mögen sie sich wechselseitig in ihren Erzählungen abgelöst und unterstützt haben. **) Wer wird aber hierbei an

*) Die oft geäußerte Behauptung, die alte Tragödie stehe dem Epos am nächsten, geht eines Theils aus einer Verwechslung des Stoffs mit der Form, andern Theils aus der Ueberschätzung einzelner Parthien in den Tragödien, die als Ornamente nur subordinirte Bedeutung nach der Intention des Dichters hatten, hervor.

**) Später zeigte sich etwas Aehnliches in den Gesängen der Venetianischen Schiffer aus dem Tasso.

Strophe und Gegenstrophe denken? Die Meisten, arm, an ein umherschweifendes Leben gewöhnt, eilten gewiß nicht, in ihre bürgerlichen Verhältnisse zurückzukehren. Das Singen verschaffte ihnen einen leichten, lustigen Unterhalt; der Stoff, den die eigne Erfahrung darbot, mochte indessen bald erschöpft seyn, man mußte zu andern Gegenständen greifen, und was lag näher, als die biblische und Legendengeschichte?

Christlicher Stoff ladet nun ganz von selbst zur epischen Behandlung ein. Denn die Grundform des Erlösungswerks ist Geschichte, die Lehre spricht nur aphoristisch bey besondern Gelegenheiten hervor, und wird von Jesus am liebsten unter parabolischer d. h. epischer Form überliefert. Mit dem Dahinscheiden des Erlösers ist sein Wirken nicht dahin. Der Mensch kann sich den heiligen Geschichten nicht wie einem abgeschlossenen Sagen-Cyclus gegenüberstellen, sondern er steht selbst in der Mitte der Erfüllung göttlicher Verheißung, und in dem Fortgange des großen Läuterungsprocesses, in dem Himmel und Erde begriffen sind. Es bildet sich das Mittelgeschlecht der Märtyrer und Heiligen, der Stifter ist, wie er selbst verheißen, fortwährend in seiner Kirche gegenwärtig, erscheint im Abendmahl sogar körperlich,

im Hintergrunde der Zukunft steht das tausendjährige Reich, und nach diesem das jüngste Gericht.

Der Fortschritt im Ganzen wiederholt sich im Geschick jedes Einzelnen. Nach dem irdischen Leben kommt der Reinigungs-Zustand, nach diesem die Seligkeit. Die großen Worte Zeit und Ewigkeit klingen überall hervor, und beherrschen mit wunderbarer Kraft die Gemüther. Einer solchen Vorstellungsart kann sich eigentlich die lyrische Poesie gar nicht mit Glück bemächtigen. Moralisch betrachtet, besteht die höchste Würde des Christenthums nicht darin, bestimmte Rathschläge und Warnungen zu ertheilen, sondern darin, einen neuen Menschen zu schaffen, das Innre ganz umzubilden; ästhetisch betrachtet, kann der Stoff, weil nichts darin einzeln steht, und weil er überall wenigstens an die Grenzen des Faßlichen streift, Erde und Himmel, Jetzt und Künftig zusammenknüpft, einen bildungsfähigen abgeschloßnen Eindruck nicht hervorbringen.

Dagegen ist er im höchsten Grade geschickt, episch zu stimmen. Das, was in eine grenzenlose Fläche hinausstrebt, und alle Dinge umwandelt, in dieser Umwandlung sich selbst aber immer mehr manifestirt, kann nur erzählend aufgefaßt und ausgebildet werden.

Die zeitlichen Verhältnisse sind daran die behandelbaren. Die Umstimmung des Menschen, also auch der Phantasie in eine gewisse epische Disposition bleibt aber nicht auf die religiösen Verhältnisse beschränkt, sondern erstreckt sich auf alle Dinge, auf die ganze Denkungsweise, weil diese stäts von unsrer Stellung gegen die Gottheit bestimmt wird.

Ueberall, wo schriftliche Urkunden uns die ersten Spuren geben, sehen wir das Trauerspiel in Fortsetzung der vorhin gedachten Rhapsoden-Gesänge, und dem Gesetze der Epoche treu, als dialogisirtes Epos auftreten. Das zum Darstellen geschaffne Volk der Franzosen beginnt. Die Passions-Brüderschaft liefert ihm die sogenannten Mysterien, und löset das alte und neue Testament in Stücke von ungeheurer Länge und Personenzahl auf, die einen Abschnitt der heiligen Geschichte durch Gespräche versinnlichen. Wenn in den Anfängen der Griechischen Tragödie zu wenig geschah, so geschieht in den Anfängen der modernen zu viel. Jene hatten sich vom Chorgesange noch nicht genugsam geschieden, gleichsam ihre Glieder noch nicht befreyt; diese steckten dagegen noch in der Erzählung fest. Das große Passions-Myster konnte an einem Tage

nicht aufgeführt werden. Sieben und achtzig himmlische, irdische und höllische Personen traten schon am ersten Tage auf, das Stück begleitete den Erlöser von seiner Taufe bis zu seinem Begräbniß; Himmel, Erde und Hölle wurden in diesem, wie in allen altfranzösischen Mysterien den Zuschauern gezeigt.*)

Gleichzeitig werden Lebensläufe der Heiligen dramatisch geliefert. Die Schreiber der Bazoche bringen die sogenannten Moralitäten auf, und behandeln die kleinern Epen, die Parabeln, in gleicher Art, wie ihre Nebenbuhler, die Passionsbrüder, mit den größeren verfahren.

Jodelle, der die Alten gelesen hat, will diese Richtung unterbrechen, und ein antikes Trauerspiel gründen, arbeitet aber selbst, wie seine Nachfolger, nur im Geiste der Vorgänger fort; denn auch das von ihm vorbereitete, von Corneille und Racine ausgebildete Hoftrauerspiel ist episch gedacht. Es ruht Alles darin auf der innern Gesinnung und der Leidenschaft; mit diesen Hebeln im Bunde verwandeln zufälligheranschreitende Ereignisse einen haltbar-

*) Bouterweks Geschichte der Poesie und Beredsamkeit B. 5. S. 97.

scheinenden Zustand zur tragischen Katastrophe, das Gedicht schreitet vom Allgemeinen zum Besondern, wogegen die Alten der besondern Situation stufenweise die allgemeintragische Bedeutung abgewinnen. Zu beklagen ist nur, daß so große Talente, als die französischen Tragiker offenbar waren, durch die Zeit und eine oberflächliche Alterthums-Kenntniß beschränkt, nicht wagten, sich aller erlaubten Vortheile der epischen Grundform zu bedienen.

Von uns und den Engländern würde, so weit uns die zu uns gelangten ältesten Ueberreste aufklären, das von den Franzosen Gesagte zu wiederholen seyn. Als bedeutend erscheinen bei uns zuerst Hans Sachs und Jacob Ayrer. Beide verfertigen viele geistliche und weltliche Stücke, worin große Zeitabschnitte behandelt werden, — und die lustige Person oder auch der Herold gar Manches zu erzählen hat. Alles reiht sich lose an einander, wie die äußre Folge der Begebenheiten es mit sich bringt.

Bey den Engländern erhebt sich Shakespear, und bringt, indem er künstlerisch taktvoll mit dem Vorgefundenen sich zu begnügen scheint, das Drama zu einer Größe, die uns in Erstaunen setzt. Der epische Charakter seiner Tragödien ist zu hervorstechend,

als daß er im Einzelnen dargelegt zu werden braucht. Man errinnere sich nur, um doch einige besondre Beispiele anzuführen, der Königsstücke, des Lear, Hamlet, Macbeth. Schon die ursprünglichen Titel (Leben und Tod) deuten auf das Vorherrschen des epischen Elements. Von einer bestimmten Anschauung, durch welche die Handlung voraus fixirt würde, ist keine Spur. Der Dichter läßt sie nach dem Gesetze der Evolution frei fortschreiten. Die Verbindung zwischen den Theilen kann nur begriffen werden, wenn man das Einzelne so nimmt, als sollte es zugleich dieses und das Ganze bedeuten, die großen Weltbetrachtungen, zu denen die Kompositionen immer hinstreben, sich klar macht, und sie zwischen den Scenen einlegt.

Ueber'm Meere, und hier bey uns sind nun verschiedentlich späterhin Tragödien nach scheinbar antikem Maaße gedichtet worden. Die große Unregelmäßigkeit, und die wilde weitschweifige Manier, wozu Geister des zweiten Rangs durch den epischen Styl verführt wurden, machten den Versuch, eine entgegengesetzte Behandlung zu gründen, sehr reizend, ja gewissermaßen nothwendig, um einen wahren, gemäßigten Styl vorzubereiten.

Doch möchte überall, wenn der Raum dieser Blätter uns erlaubte, tiefer in das Einzelne einzudringen, die moderne Form unter der antiken Verkappung sich nachweisen lassen. Bey uns ist nur ein Gedicht zu nennen, welches in der Stätigkeit der Situation, in dem Bestreben, solche von allen Seiten zu beleuchten, und dem Hinneigen zur Charakter-Darstellung eine alterthümliche Gestalt offenbart.

Wir meinen Gerstenbergs Ugolino. Nie indessen hat es eine Wirkung hervorgebracht, und es erhellt schon daraus, daß es uns fremd ist. Von scheinbar antiken Dramen sind zu nennen: die Braut von Messina und Iphigenia auf Tauris. Sie allein haben Einfluß gehabt.

Aber welche seltsame Begriffe muß derjenige von der tragischen Kunst der Alten hegen, welcher annehmen kann, daß Schiller uns ihr Verwandtes geboten habe? Ganz abgesehen von der Willkühr in der Darstellung des Schicksals, von der Zufälligkeit des Chors, und dem Vermischen der Religionen, so ergiebt sich klar, daß ein alter Dichter nie von solchen Stimmungen, (denn etwas Andres ist doch der aus Nichts entstandne Bruderhaß nicht,) begon-

nen, eine zweite Verwicklung durch Liebe, die nur gelegentlich mit der ersten zusammenstößt, nicht angelegt, und die Katastrophe durch zufällige Ereignisse (verspätetes Entdecken, unverhofftes Treffen im Garten) nicht herbeygeführt hätte. In welcher Verzweiflung sich Schiller dabey befunden hat, lehrt der sonderbar geschraubte Satz, womit der Chor das Unerfreuliche schließt. Die Negation im ersten Verse, und der verunglückte Gegensatz im zweiten beweisen nur, daß der Dichter sich mit Schrecken der Nullität des Ganzen, und der Disharmonie des Einzelnen bewußt geworden war. Untersucht man gar den Bau des Stücks in den Scenen, so findet man ein solches Vorherrschen gewisser Theile, so Vieles, was aus der, mit dem Gegenstande nicht verschmolzenen Empfindung, nicht aus dem Anlaß entspringt, daß der letzte Schein antiker Behandlung verschwindet.

Näher steht dem Alterthume Iphigenia. Aber doch nur dadurch, daß wir eine gewisse einfache Schönheit darin antreffen, bei welcher uns die antiken Schöpfungen einfallen. Die Mittel, wodurch diese Schönheit hervorgebracht wird, sind durchaus modern. Zuvörderst muß in's Auge gefaßt werden, daß in diesem Stücke fast alle Personen innre Ver-

änderungen erleiden. Eine solche Ummodelung ist den Alten fremd. Dann ist die Situation so unbestimmt als möglich angelegt. Iphigenia wünscht sich mit holder Sehnsucht in's Vaterhaus vom Ufer der Barbaren weg, sie weiß von den Gräueln, die Mycene beflecken, nichts, und das Hauptziel des Stücks, die Entsühnung der schwerbefleckten väterlichen Halle, die Erlösung der Reste des Geschlechts aus den Banden des alten Fluchs, tritt erst viel später hervor, wird auch im Stücke selbst nicht erreicht. Jene Expiation ist ein sittliches Wunder, wie die Heilung des Orest ein physisches ist. Eine bestimmte äußre Physiognomie haben beyde durchaus nicht, die Wirkungen reiner Weiblichkeit sind unübertrefflich schön dargestellt, aber eben weil diese nur innerlich sind, so entzieht sich die Darstellung einer gewissen positiven Deutlichkeit, und begnügt sich, die Veränderungen, welche die Heldin an ihren Umgebungen schafft, einzeln nach und nach erscheinen zu lassen. Hier sind wir nun auf den Punct gekommen, zu behaupten, daß auch in diesem Stücke, wie in allen neuen, die Handlung Hauptsache ist, sobald man nur den Begriff nicht ängstlich an den logischen Causal-Nexus oder an eine grobe Aeußerlichkeit knüpft, sondern ihn weit faßt, und darunter alle diejenigen Veränderun-

gen versteht, die durch das Zusammentreffen innrer Dispositionen und äußrer Anstöße sich erzeugen. Solcher Veränderungen führt der Dichter eine bedeutende Reihe auf, und bildet mithin episch. Ja, er ist so episch, daß er sich sogar die Mittel, seinem Werke eine schärfere begränztere Gestalt zu geben, da entgehn läßt, wo sie ganz nahe lagen. Wenn er z. B. die Gefangnen zuerst auftreten ließe, so erführen wir alle Gräuel des Agamemnonischen Hauses. Mit Iphigeniens Reden träte der Contrast zwischen der Wirklichkeit und ihrem schönen Wahn hervor, zugleich würden wir früher ahnen, daß *sie* unter der Schwester verstanden sey, — und daß es wohl eines so frommen Wesens bedürfe, um das Haus der Atriden zu entsühnen. Antiker wäre gewiß die Situation so angelegt.*) Wir wollen aber dem Dichter danken, daß er *seinen* Weg und nicht den der Alten gegangen ist, daß er Gesinnungen in Einklang und Zwiespalt mit äußerlichen Dingen gebracht, daraus Verwicklung und Lösung gebildet, und auf Charakter-Darstellung im Sinne der Griechen verzichtet hat.

*) Man wende nicht Euripides ein. Wir reden hier nur von antiker Dichtung auf ihrer höchsten Stufe.

Die Frage, ob Nachahmung der Alten im echten Sinne schon stattgefunden habe, ob sie überhaupt möglich sey? muß demnach verneint werden. Unser Trauerspiel ist ein andres Gewächs, als ihre Tragödie. Wir opfern alle Vortheile auf, die uns die epische Seite darbietet, den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Handlung, die Darstellung alles dessen, was nur eine breite, heitre und bequeme Form in sich aufnehmen kann, die Effekte der poetischen Färbung, die musikartigen Wirkungen der Dichtung, bekommen aber dafür nicht das Mindeste zurück, da wir mit den Augen der Griechen die Verkettung der Dinge nicht mehr betrachten können, mithin schon der Stoff uns ganz anders entgegenkommt. Alles Aeußre und Innre, was bey ihnen die Form schuf, fehlt, und der unerlaßliche Chor wird, wenn wir ihn nachahmen, zur bestandlosen Fiction, die Schicksals-Idee aber, welche die Formel der alten lyrischen Anschauungs- und Darstellungsweise ist, muß die wunderlichsten Entstellungen erleiden, um als Helotin dem modernen Poeten das Wasser kümmerlich auf die Räder zu tragen, womit er sein tragisches Mühlenwerk treibt.

Es scheint daher richtiger zu seyn, wenn wir den ehrwürdigen Nachlaß verschwundner Zeiten, ohne

die Anmaßung, ihn vermehren zu wollen, betrachten, und unsre Kraft daran stärken, um desto frischer die uns gesetzten Preise zu erkämpfen. Denn das ist eben alles Schönen Natur und Würdigkeit, daß es fort und fort den Stachel der Begeistrung in fähige Seelen drückt, und neue Geburten der Schönheit hierdurch in ihnen zu erzeugen, niemals ermattet.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Druck und Papier:
Hänelsche Hofbuchdruckerey
in Magdeburg.

Buchbinderei
H. Pantele
8081 Massenhausen
Telefon 08165/80121

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Immermann, Karl Leberecht,

Ueber den rasenden Ajax des Sophocles eine ästhetische Abhandlung

Magdeburg 1826

A.gr.a. 2192
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10234124-1